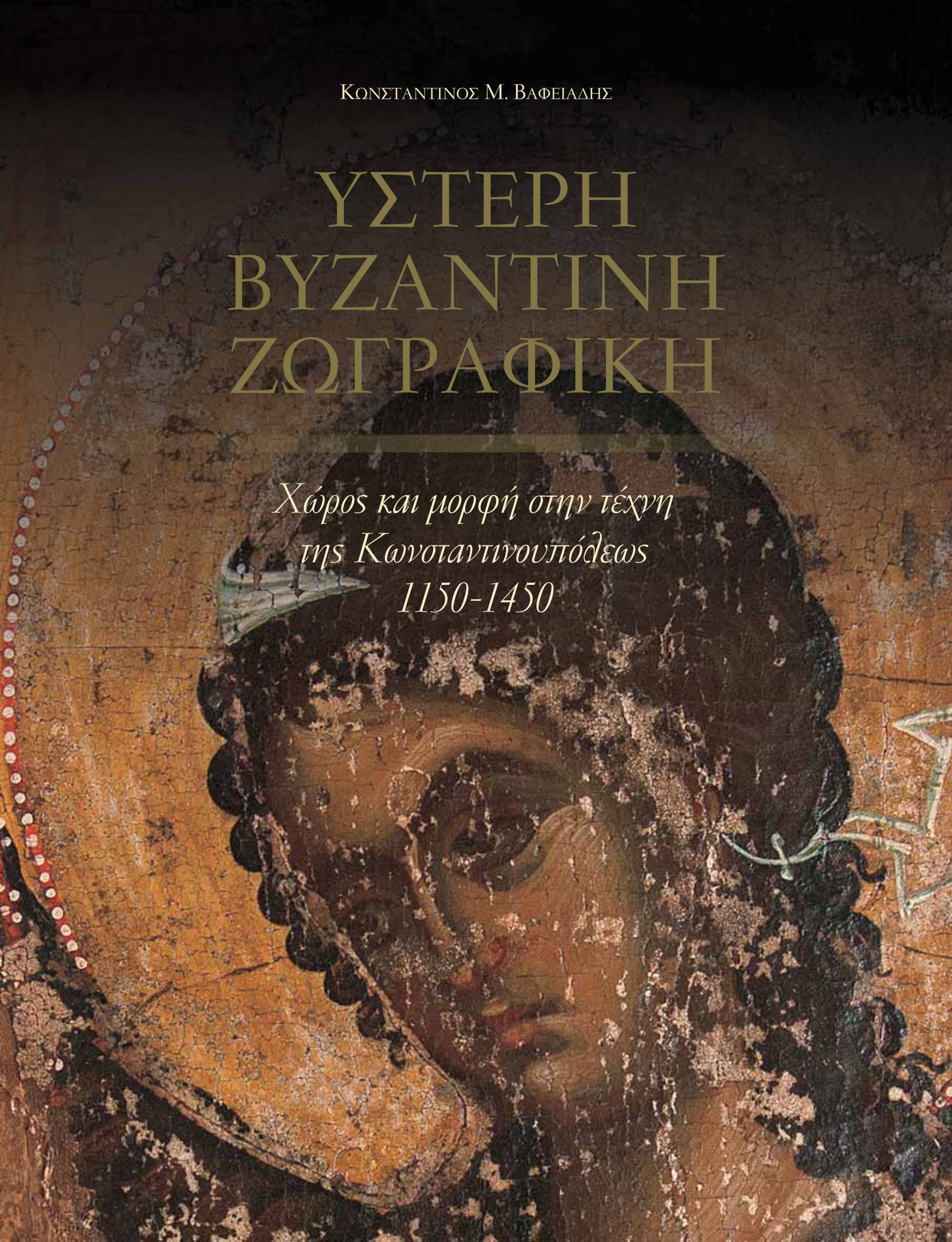


ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

*Χώρος και μορφή στην τέχνη
της Κωνσταντινουπόλεως
1150-1450*



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

*Χώρος και μορφή στην τέχνη
της Κωνσταντινουπόλεως
1150-1450*

ΑΘΗΝΑ 2015

CONSTANTINOS M. VAFEIADES

LATE MEDIEVAL PAINTING

*Form and pictorial space in the art of
Constantinople
1150-1450*

ATHENS 2015

in memoriam
Titus Papamastorakis
Magister vitae

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Το ανά χείρας βιβλίο συνιστά απότοκο ανάγκης για ορθολογική ταξινόμηση και (δι)ερμηνεία των εικαστικών φαινομένων στην μεσαιωνική Ανατολική Ευρώπη, Μικρά Ασία και Εγγύς Ανατολή, ήτοι στο πολιτικό σχήμα που ονομάζουμε, μάλλον συνοπτικώς, Βυζάντιο. Τούτο διότι σπανίζουν στην επιστημονική βιβλιογραφία συνθετικές πραγματείες, ικανές να αντιμετωπίσουν τη βυζαντινή τέχνη ως οργανισμό, με συνοχή και ενέργεια, και να τεκμηριώσουν τη μορφολογική της δομή και τις εξελικτικές της φάσεις.

Η έλλειψη τέτοιων μελετών είναι ενδεικτική των χασμάτων γνώσεως και πληροφορίας που παρουσιάζει το δημοσιευμένο υλικό και κατ' επέκταση η τεκμηρίωση της προελεύσεως και διαδοχής των στυλιστικών ρευμάτων της ύστερης βυζαντινής εποχής. Το «παράδοξο» της διαμορφώσεως του «παλαιολόγειου» ιδιώματος την περίοδο της Λατινοκρατίας, η σπάνις εικαστικών έργων στην ίδια την πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους στο 12ο και 13ο αιώνα αλλά και μετά το 1320, το χρονολογικό και υφολογικό «ανερμήνευτο» ορισμένων έργων με ιδιάζοντα χαρακτήρα, οι «εσωτερικές» διεργασίες που προηγούνται της καλλιτεχνικής παραγωγής και η συμβολή των χορηγών στην επιλογή του ύφους, οι στυλιστικές διαφοροποιήσεις, οι ανακολουθίες και οι αναδρομές, η ύφεση στην αρχιτεκτονική παραγωγή στα παλαιολόγια χρόνια, ιδίως μετά τη βασιλεία του Ανδρόνικου Β', σε συνδυασμό με την οργανική αποσύνδεση αρχιτεκτονήματος και γραπτού διακόσμου, αλλά και η μετά το 1350 συντριπτική αριθμητική υπεροχή των εικόνων εν σχέση με τις τοιχογραφίες, είναι μερικά εκ των πλέον σημαντικών, αλλά δίχως πλήρωση, «κενών» στη γνώση της ύστερης βυζαντινής τέχνης.

Πέρα από τα χάσματα γνώσεως, η δυσκολία στην κατανόηση των δεδομένων της όψιμης τέχνης του Βυζαντίου και των περί αυτό περιοχών οφείλεται σε ένα προσέτι γεγονός: στην παρουσία στερεοτύπων και ιδεολογημάτων, η ισχύς των οποίων παραμένει μεγάλη στα Βαλκάνια, για λόγους ιστορικούς. Ως γνωστόν, η χρήση στερεοτύπων και ιδεολογημάτων προηγείται συνήθως της επιστημονικής αλήθειας, νοουμένης ως ελέγχου των πραγματικών δεδομένων. Όταν αυτό συμβαίνει, η δυνατότητα καθαρής και απροκατάληπτης οράσεως αποκλείεται εκ προοιμίου. Εξαιρέτως δε όταν η στερεότυπη ερμηνεία αφορά στην τεχνοτροπία, της οποίας το τρέχον μεθοδολογικό σύστημα είναι ανεπαρκές, οικτρώς υποκειμενικό και δεκτικό υστερόβουλης χρήσεως.

Τα ερευνητικά τούτα προβλήματα θα οδηγήσουν τον γράφοντα στη σύνταξη ενός *στέμματος*, ορθής χρονολογικής και στυλιστικής κατατάξεως των εκ των μέσων του 12ου αιώνα και εντεύθεν εικαστικών έργων, προκειμένου να αντληθούν και να αξιοποιηθούν οι μαρτυρίες που αυτά «εσωκλείουν». Διότι συχνότατα η έρευνα στρέφεται αποκλειστικώς στην αναζήτηση πληροφοριών *περί* το έργο τέχνης, ενώ θα έπρεπε να στρέφεται σε τούτο το ίδιο, σε όσα η μορφή και η φαινομενικότητα που τη διέπει *έχει να πει*, για να παραφράσω εδώ τον Th. Adorno. Αλλά αυτό προϋποθέτει γνώση της *δικής της* γλώσσας, γλώσσας εικαστικής που οι ερευνητές της τέχνης του Βυζαντίου αγνοούν συνήθως, εφόσον αντιπαρέχονται το γεγονός ότι *γλώσσα* θα πεί *σκέψη*, ήτοι συγκεκριμένη όραση και ερμηνεία της πραγματικότητας.

Στη συνάφεια αυτή θα ήθελα να επισημάνω ότι η ανάλυση και η ερμηνεία των εικαστικών έργων του Βυζαντίου, καθ' όν τρόπον επιχειρείται στο παρόν βιβλίο, δεν είναι ταυτόσημη με την τεχνοτροπική εξέταση, όπως αυτή απαντά σε πλήθος μελετών και διδακτορικών διατριβών. Η μελέτη της μορφής, ως τέτοιας, δεν εξαντλείται στην περιγραφή επουσιωδών μορφικών στοιχείων και στην

ανεύρεση στοιχειωδών μορφικών αντιστοιχιών. Επειδή το έργο αποτελεί ενιαίο και αδιάσπαστο οργανισμό, με ζωτική σχέση και εξάρτηση από το περιβάλλον υποδοχής του, η μελέτη της εικαστικής φόρμας δέον να περιλαμβάνει ανάλυση τόσο των στοιχείων δομήσεως της μορφής όσο και των στοιχείων παραγωγής του περιεχομένου λόγου, συμβολικού και ιδεολογικού. Οφείλει επίσης να περιέχει εξέταση των ιστορικών συνθηκών και αναγκών, εντός των οποίων συγκροτείται το καλλιτεχνικό έργο, ως εγγενής μορφή αυτών, καθώς και εξέταση του τρόπου προσλήψεως του εικαστικού προϊόντος από το περιβάλλον υποδοχής. Επομένως, ο τυπικός διαχωρισμός που απαντά στη βιβλιογραφία και αρθρογραφία ανάμεσα στην εξέταση του εικονογραφικού προγράμματος (ναού ή εικόνας), στην εξέταση της εικονογραφίας και στην εξέταση της τεχνοτροπίας – κατά κανόνα ως αντικείμενο ήσσονος σημασίας και μάλλον προβληματικό – θεωρώ πως είναι πλέον παρωχημένος και αναποτελεσματικός. Τοιουτοτρόπως, η ανάλυση που εδώ επιχειρείται αντιμετωπίζει το καλλιτεχνικό έργο ως όλο, ως πολύπλευρη με συνοχή οντότητα. Η εικαστική αυτή οντότητα απαιτεί πολλαπλή ερμηνεία και πάντως μορφολογικά κριτήρια ουσιώδη και παραγωγικά.

Σε δεύτερη φάση επιχειρείται η διερεύνηση της όψιμης βυζαντινής ζωγραφικής. Ωστόσο, η παρούσα μελέτη δεν αποτελεί *ιστορία* της μετά το 1150 ζωγραφικής του Βυζαντίου, τούτου εκλαμβανόμενου ως υποστάσεως κρατικής. Συνιστά μελέτη των σπουδαιότερων εικαστικών φαινομένων και επιτευγμάτων της περιόδου, των οποίων ο κώνος διασποράς περιλαμβάνει την Ιταλία και τη Βαλκανική χερσόνησο, τις χώρες της Ανατολικής Μεσογείου και τη Μικρά Ασία, καθώς και τη Ρωσία, τη Γεωργία και την Αρμενία. Αποκλείονται δε, εκ προοιμίου, καλλιτεχνικά ρεύματα ή έργα που ουδεμία ή μικρή συνεισφορά έχουν στην εξέλιξη της μεσαιωνικής τέχνης, ανατολικάς της Γηραιάς Ηπείρου. Όπου αναφέρονται και εξετάζονται τέτοια παραδείγματα αυτό συμβαίνει είτε για λόγους κατανοήσεως του καλαισθητικού περιβάλλοντος είτε για λόγους αναδείξεως της σημασίας των έργων εκείνων που θα αποτελέσουν σταθμό στην εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής.

Εντός των ορίων αυτών καταβάλλεται προσπάθεια επιλύσεως μερικών εκ των ζητημάτων που έθεσα μόλις πριν, τα οποία μάλιστα αφορούν στα αίτια διαμορφώσεως των αξιών της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου, καθώς και των μορφών εξέλιξής της. Προσέτι, επιχειρείται ακριβέστερη χρονολόγηση και απόδοση πατρότητας σε πολλές επιμέρους περιπτώσεις, όταν βεβαίως αυτό κρίνεται αναγκαίο. Εντούτοις, η ανά χείρας μελέτη εστιάζει κυρίως στη διαμόρφωση και την αποκρυστάλλωση των ερευνητικών εκείνων ερωτημάτων, εκ των οποίων εξαρτάται η κατανόηση της τέχνης του Βυζαντίου, αλλά και η εξέλιξη της έρευνας. Σημειωτέον ότι τα καίρια τούτα ερωτήματα «τίθενται» από τα ίδια τα μνημεία. Μάλιστα δε, έκαστο εξ αυτών «θέτει» επιπλέον ερωτήματα, των οποίων η απάντηση είναι δυνατόν να οδηγήσει σε άγνωστες ερευνητικές ατραπούς. Προς τούτοις, η συνεισφορά της μελέτης συναρτάται με την αποκάλυψη των δυνατοτήτων των ζωγράφων του Βυζαντίου αλλά και της σημασίας των επιτευγμάτων τους για την εξέλιξη της ευρωπαϊκής τέχνης. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι έμφαση δίδεται στη μετά το έτος 1282 (ενθρόνιση Ανδρόνικου Β΄) εικαστική παραγωγή. Η έμφαση αυτή εξηγείται από το γεγονός ότι στο 14ο αιώνα, ιδίως στο δεύτερο μισό του, σημειώνεται ένα παράδοξο: η «έκρηξη» των εικαστικών επιτευγμάτων του μεσαιωνικού Ελληνισμού, ακριβώς όταν η κρατική του υπόσταση θα γνωρίσει την παρακμή.

Στο πλαίσιο των προλεγομένων οφείλω να επισημάνω ότι η σειρά εξετάσεως των παρουσιαζόμενων εδώ μνημειακών έργων δεν είναι όμοια, κατά κεφάλαιο, εξ αφορμής των διαφορετικών ανά εποχή δεδομένων. Εν γένει εφαρμόζεται η χρονική διαδοχή, ήτοι από τα παλαιότερα προς τα νεότερα μνημεία. Αφετέρου η κατανομή κατά γεωγραφικές ζώνες επιβάλλει ενίοτε την από Βορρά προς Νότο παρουσίαση, ή και αντιστρόφως, σε άλλες όμως περιπτώσεις προηγείται η μελέτη της τέχνης πολιτικού τινός κέντρου και έπεται αυτή της περιφέρειας. Σε ευάριθμες περιπτώσεις η ακολουθία παρουσιάσεως των μνημείων διαφοροποιείται, προκειμένου ο αναγνώστης να αντιληφθεί ευκόλως τα προκύπτοντα συμπεράσματα.

Υποχρεούμαι επίσης να σημειώσω ότι, λόγω του μεγάλου αριθμού έργων στα οποία αναφέρο-

μαι, οι βιβλιογραφικές παραπομπές είναι ενδεικτικές στις περισσότερες περιπτώσεις. Ως εκ τούτου, παραθέτω είτε τις σημαντικότερες για το θέμα μελέτες ή αναφορές είτε την πλέον πρόσφατη, αλλά και αξιόλογη. Η (ενδεικτική) βιβλιογραφία για κάθε ένα από τα εξεταζόμενα εδώ έργα τέχνης παρατίθεται σε υποσημείωση στη σελίδα, όπου το έργο εξετάζεται διεξοδικώς, και όχι κάθε φορά που αυτό αναφέρεται στο κείμενο, πριν ή μετά τη σελίδα αυτή. Οι σχετικές με την εικονογραφία μελέτες παραλείπονται, πλην των περιπτώσεων, όπου τέτοια κείμενα αποτελούν τη μοναδική πηγή βιβλιογραφικής αναφοράς ή περιέχουν καταλόγους μνημείων, με βιβλιογραφικές παραπομπές, ή, τέλος, θέτουν υψίστης σημασίας ερμηνευτικά ζητήματα ή πληροφορίες ικανές να οδηγήσουν σε ασφαλέστερα συμπεράσματα.

Επισημαίνεται επίσης ότι η χρήση στο κείμενο της προσδιοριστικής φράσεως *βυζαντινή ζωγραφική* αντικαθίσταται συχνά με ισοδύναμες, όπως: *μεσαιωνική ζωγραφική στα Βαλκάνια ή στη νοτιοανατολική Ευρώπη και Μεσόγειο*, κ.α.. Τούτο συμβαίνει διότι ο όρος *βυζαντινή ζωγραφική* είναι αμφίσημος, καθώς μπορεί να δεχθεί ποικίλες ερμηνείες. Λόγου χάριν, η φράση άλλοτε αναφέρεται στην τέχνη, η οποία εκπονείται εντός των (ασταθών) ορίων του βυζαντινού κράτους και άλλοτε στην τέχνη που ενδημεί μεν εκτός των ορίων του, σε περιοχές δε υπό την πολιτισμική επιρροή της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως και της Εκκλησίας της. Ως εκ τούτου, όπου απαντά ο τύπος *βυζαντινή ζωγραφική* υποσημαίνεται η συγκεκριμένη εικαστική αντίληψη και πρακτική, ανεξαρτήτως γεωγραφικών ή φυλετικών περιορισμών. Προς τούτους, ο όρος *παιδαγωγία ζωγραφική* χρησιμοποιείται εδώ κυρίως με χρονική σημασία. Όταν, αντιθέτως, ο όρος προσδιορίζει συγκεκριμένη τεχνοτροπία, τίθεται σε εισαγωγικά. Σε εισαγωγικά τίθεται επίσης ο όρος *στανροφορικός-ή-ό*, όταν αυτός προσδιορίζει καλλιτεχνικά έργα της Ανατολικής Μεσογείου, λόγω της αμφίβολης αξίας και ακρίβειάς του. Επιπλέον, οι τεχνικοί όροι ή οι όροι που χρησιμοποιούνται εδώ με ιδιάζουσα σημασία δέχονται επεξήγηση, όταν αυτοί πρωτοεμφανίζονται στο κείμενο.

Υποχρεούμαι, εν κατακλείδι, να σημειώσω πως το βιβλίο τούτο αποτελεί προϊόν της συνεργασίας μου με τον Τίτο Παπαμαστοράκη (†2010), αναπληρωτή καθηγητή της Βυζαντινής τέχνης στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο. Ας είναι λοιπόν το πόνημα αυτό στήλη μνημόσυνος για τον αλυσμόντο φίλο και δάσκαλο.

Τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη επιθυμώ να εκφράσω στον αδελφικό φίλο Γεώργιο Φουστέρη, βαθύ γνώστη της παλαιολόγειας ζωγραφικής, Επίκουρο καθηγητή της Βυζαντινής τέχνης στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Θεσσαλονίκης, τόσο για το υλικό από το φωτογραφικό του αρχείο, στο οποίο βασίζεται η μελέτη μου, όσο και για τις πολύτιμες και εμβριθείς παρατηρήσεις του.

Τις ευχαριστίες μου οφείλω επίσης στο γέροντα Συμεών, Πρωτεπιστάτη του Αγίου Όρους, για τον έλεγχο του κειμένου και τις σοφές του συμβουλές.

© 2015 Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης
Αγίου Αθανασίου 27, 32100 Λειβαδιά
e-mail: konstvaf@yahoo.gr

Απαγορεύεται οποιαδήποτε χρήση του έντυπου υλικού χωρίς την απαραίτητη άδεια και την αναγκαία αναφορά στον Επιμελητή, στη Σειρά και στον Εκδοτικό φορέα.

ISBN 978-960-93-7607-5

[ΕΙΚ. ΕΞΟΦΥΛΛΟΥ-ΟΠΙΣΘΟΦΥΛΛΟΥ]
Ι. Μ. Μεγάλου Μετεώρου. Σκευοφυλάκιο. *Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ*.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

14	ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
16	ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
33	ΕΙΣΑΓΩΓΗ
	<i>Α. Η «τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως»: εύρημα ή γεγονός;</i>
	<i>Β. Παράγοντες διαμορφώσεως του χαρακτήρα της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου.</i> <i>Η αναδρομή στην Αρχαιότητα.</i>
	<i>Γ. Παράγοντες διαμορφώσεως του χαρακτήρα της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου.</i> <i>Η συμβολή της Δύσεως και της σταυροφορικής Ανατολής.</i>
	<i>Δ. Το κράτος της Νίκαιας ως κέντρο δημιουργίας της «παιδαγωγείας» ζωγραφικής.</i>

[ΜΕΡΟΣ Ι] ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ

Η ζωγραφική στο Βυζάντιο και την «Περιφέρεια» μετά το 1150.

59	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΚΟΜΝΗΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ «ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ» ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ
92	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ
118	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑ. Ο ΜΙΧΑΗΛ Η΄ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Η RENOVATIO ARTIUM

[ΜΕΡΟΣ ΙΙ] Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Β΄ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Η κυριαρχία του μητροπολιτικού κλασικισμού

162	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ Η «ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ»
205	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ Η «ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ»
248	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Η «ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΙΣΤΡΑ»

[ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ] Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΜΕΤΑ ΤΟΥΣ ΕΜΦΥΛΙΟΥΣ ΠΟΛΕΜΟΥΣ (1321-1354)

Ο αγώνας για την κατάκτηση της πραγματικότητας και η ματαίωσή του.

262	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΟΥ ΠΡΟΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΗΣ ΔΥΝΑΜΙΚΟΤΗΤΑΣ
288	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ
342	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΣΤΟ ΜΙΣΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
375	ΣΥΝΟΨΗ. ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ – ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ VISIO MUNDI
394	ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
ΑΒΜΕ	Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος
ΑΕ	Αρχαιολογική Εφημερίς
ΑΔ	Αρχαιολογικόν Δελτίον
ΔΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας
ΕΕΒΣ	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
ΕΕΣΜ	Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών
ΕΕΦΣΠΑ	Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών
ΗπΧρον	Ηπειρωτικά Χρονικά
ΙΕΕ	Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Αθήνα 1980
ΚρητΧρον	Κρητικά Χρονικά
ΚυπρΣπ	Κυπριακαί Σπουδαί
ΛακΣπ	Λακωνικαί Σπουδαί
ΠΑΑ	Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών
ΠΑΕ	Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας
Συμπόσιο ΒΜΑΤ	Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων
AJA	American Journal of Archaeology
ArtB	The Art Bulletin
ASNSP	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
BHG	Biblioteca Hagiographica Graeca, F. Halkin (ed.), vols. 3, Bruxelles 1957
BNJ	Byzantinische-neugriechische Jahrbücher
BollArte	Bolletino d'arte
Byzslav	Byzantinoslavika – Revue internationale des Études Byzantines
ByzVindo	Byzantina Vindobonensia
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers Archéologiques
CFHB	Corpus Fontium Historiae Byzantinae
ChHist	Church History
CIÉB	Congrès International d'Études Byzantines
CSHB	Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, B. G. Niebuhr et al. (eds.), Bonn 1828-1897
CorsiRav	Corsi di cultura sull' arte ravennate e bizantina
DACL	Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie
DOP	Dumbarton Oaks Papers
DOS	Dumbarton Oaks Studies
DOT	Dumbarton Oaks Texts
ÉO	Échos d'Orient
EtBalk	Études Balkaniques
GSND	Glasnik Skopskog naučnog društva
HilZb	Hilandarski Zbornik

IRAIK	Izvestija Russkogo Arkheologičeskogo Instituta v Konstantinopole
IstMitt	Istanbuler Mitteilungen
JEastCS	The Journal of Eastern Christian Studies
JACH	Jahrbuch für Antike und Christentum
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖByzG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
JSav	Journal de Savants
JWarb	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
KulN	Kulturno Nasledstvo
LA	Liber Annus. Studium Biblicum Franciscanum
OKS	Ostkirchliche Studien
OCP	Orientalia Christiana Periodica
PG	Patrologiae cursus completus, Series graeca. ed. J.-P. Migne, Paris 1857-1866
RA	Revue Archéologique
RÉB	Revue des Études Byzantines
RSBN	Rivista di studi bizantini e neoellenici
SemKond	Seminarium Kondakovianum
TM	Travaux et Memoires
ZLU	Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske
ZSU	Zbornik Srednovekovna umetnost
Zograf	Zograf, Revue d'art médiévale
ZRNM	Zbornik Radova Narodnog Muzeja
ZRVI	Zbornik Radova Vizantološkog Instituta

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Acheimastou-Potamianou 1992: M. Acheimastou-Potamianou, Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990*, Άρτα 1992, pp. 179-203.
- 1998: M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Athens 1998.
- 2007: M. Acheimastou-Potamianou, Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά το 13ο αιώνα. Η περίπτωση της Ρόδου και της Νάξου, *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, pp. 13-24.
- 2009: M. Acheimastou-Potamianou, *Η Βλαχέρνα της Άρτας, Τοιχογραφίες*, Athens 2009.
- A Companion to Byzantium*: L. James (ed.), *A Companion to Byzantium*, London 2010.
- A Companion to Latin Greece*: N. I. Tsougarakis, P. Lock (eds.), *A Companion to Latin Greece*, Leiden, Boston 2015.
- A Companion to Medieval Art*: C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford 2006.
- Affreschi e Icone: Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, (exhibition catalogue) *Palazzo Strozzi, 16 Settembre – 16 Novembre 1986*, Athens e Firenze 1986.
- A History of the Crusades*: K. M. Setton (ed.), *A History of the Crusades*, vol. IV: H.W. Hazard, (ed.), *The Art and Architecture of the Crusader States*, Madison 1977.
- Amiranašvili 1963: Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moscow 1963.
- Angelidi, Papamastorakis 2005: Ch. Angelidi, T. Papamastorakis, Picturing the Spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria, in *Μήτηρ Θεού*, pp. 209-23.
- Angold 1995: M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge 1995.
- Antwerp 1987: J. Van Antwerp Fine, Jr., *The Late Medieval Balkans: A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*, University of Michigan Press, Michigan 1987.
- Albani 2000: J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athens 2000.
- Alpatov 1978: M. N. Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, Moscow 1978.
- Ανταπόδοση: Ανταπόδοση. Μεδέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής Αρχαιοδογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεδηγιάννη-Δωρή*, Athens 2010.
- Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*: Ch. Mavropoulou-Tsioumis, E. Kyriakoudis (eds.), *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessaloniki 2001.
- Approaching the Holy Mountain*: Sh. E. J. Gerstel, R. S. Nelson (eds.), *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2010.
- Archontopoulos 2010: Th. A. Archontopoulos, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του Ύστερου Μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*, Rhodes and Athens 2010.
- Asinou Across Time*: A. Weyl Carr, A. Nicolaidès (eds.), *Asinou Across Time, Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus, DOS XLIII*, Washington D.C. 2012.
- Aspra-Vardavakis, Emmanouil 2005: M. Aspra-Vardavakis, M. Emmanouil, *Η μονή της Παναγίας Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athens 2005.
- Bacci 2007: M. Bacci, Pisa Bizantina, Alle origini del culto delle icone in Toscana, in A. R. Calderoni Masseti, C. Dufour Bozzo, E. Wolf (eds.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venice: Marsilio 2007, pp. 63-78.
- Babić 1978: G. Babić, Ikonografski program žinopisa u pripratama crkava kralja Milutina, *Symposium de Gračanica*, pp. 105-25.

- 1991: G. Babić, Peintures murales byzantines et de tradition Byzantin (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques, *XVIIIe CIÉB, Rapports plénaires*, Moscow 1991, pp. 348-98.
- Bakalova 1972: E. Bakalova, Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siècle (1331-1393), *L'école de la Morava*, pp. 61-75, figs. 1-29.
- 1977 : E. Bakalova, *Bačkovskata Kostnica* (The Ossuary-Church of the Bachkovo Monastery), Sofia 1977.
- 2000 : E. Bakalova, The Earliest Surviving Icons from Bulgaria, *Perceptions of Byzantium*, pp. 118-35.
- Bardžieva-Trajkovska 2004: D. Bardžieva-Trajkovska, *St. Panteleimon at Nerezi, Fresco Painting*, Skopje 2004.
- Beck 1978: H.-G. Beck, *Das byzantinische Jabrtausend*, München 1978 (= in Greek, Athens 2000).
- Beckwith 1961: J. Beckwith, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453*, Greenwich and Connecticut 1961.
- Belting 1970: H. Belting, *Das illuminierte Buch in der Spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970.
- 1978: H. Belting, The Style of the Mosaics, in Belting, Mango, Mouriki 1978, pp. 75-111.
- 1979: Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie, *CabArch* 28 (1979), pp. 103-14.
- 1981: H. Belting, *Das Bild und Sein Publicum im Mittelalter: Form und Function früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- 1990: H. Belting, *Bild und Kunst: Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- 1994: H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago and London 1994.
- 2006: H. Belting, Dandolo's Dreams: Venetian State Art and Byzantium, *Byzantium, Faith and Power, Perspectives*, pp. 138-53.
- Belting, Mango, Mouriki 1978: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetbiye Camii at Istanbul)*, DOS 50, Washington D.C. 1978.
- Bissinger 1995: M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Malerei*, München 1995.
- Bomford (et al.) 1989: D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy, J. Kirby, *Art in the Making, Italian Painting Before 1400*, London 1989.
- Borboudakis 2011: M. Borboudakis, Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου, *Πεπραγμένα του I' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006*, τόμ. Β.2, Chania 2011, pp. 273-316.
- Bosković, Labriola, Tartuferi 1993: M. Bosković, A. Labriola, A. Tartuferi, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, vol. I, Florence 1993.
- Bouras 2001: Ch. Bouras, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Athens 2001.
- Bouras, Kalogeropoulou, Andreadis 1969: Ch. Bouras, A. Kalogeropoulou, R. Andreadis, *Βυζαντινές Εκκλησίες της Αττικής*, Athens 1969.
- Buchthal 1957: H. Buchthal, F. Wormald, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.
- 1975: H. Buchthal, Toward a History of Palaeologan Illumination, in K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, H. Buchthal (eds.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton University Press, Princeton 1975, pp. 143-77.
- Buchthal, Belting 1978: H. Buchthal, H. Belting, *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington D.C. 1978.
- Buhagiar 2006: M. Buhagiar, *The Late Medieval Art and Architecture of the Maltese Islands*, Malta 2006.
- Byzantine and Post-Byzantine Art*: M. Chatzidakis (ed.), *Byzantine and Post-Byzantine Art* (exhibition catalogue), Athens 1986.
- Byzantine Constantinople*: N. Necipoğlu (ed.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden, Boston, and Cologne 2001.

- Byzantine Court Culture*: H. Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C. 1997.
- Byzantine Icons*: M. Vassilaki (ed.), *Byzantine Icons: Art, Technique and Technology, An International Symposium*, Gennadius Library, The American School of Classical Studies at Athens, 20-21 February 1998, Athens 2002.
- Byzantine Murals and Icons*: *Byzantine Murals and Icons*, (exhibition catalogue), National Gallery of Greece, September-December 1976, Athens 1976.
- Byzantine Style*: E. M. Jeffreys (ed.), *Byzantine Style, Religion, and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Βυζαντινή Μακεδονία: Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992, Θεσσαλονίκη 1995.
- Βυζαντινή Μάνη*: E. P. Eleftheriou, A. Mexia (eds.), *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη Βυζαντινή Μάνη στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη, Πρακτικά*, Sparta 2008-2009.
- Βυζάντιο και Σερβία*: N. Oikonomides (et al.), *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα, Διεθνές Συμπόσιο 3*, E.I.E, 12-14 Νοεμβρίου 1993, Athens 1996.
- Byzantium*: A. E. Laiou, H. Maguire (eds.), *Byzantium. A World Civilization*, Washington D.C. 1992.
- Byzantium. Faith and Power*: H. C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1577)* (exhibition catalogue), New York, New Haven and London 2004.
- Byzantium. Faith and Power, Perspectives*: S. T. Brooks (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1577), Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York, New Haven and London 2006.
- Byzantium. Identity, Image, Influence*: K. Fledelius (ed.), *Byzantium. Identity, Image, Influence, XIX International Congress on Byzantine Studies, University of Copenhagen 18-24 August 1996, Major Papers*, Copenhagen 1996.
- Byzanz und der Westen*: I. Hutter (ed.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 432, Wien 1984.
- Carli 1994: E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla "bella maniera"*, Pisa 1994.
- Castelfranchi 1991: M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale byzantine in Puglia*, Milan 1991.
- Cavallo et.al. 1982: C. Cavallo et.al., *I Bizantini in Italia*, Milano 1982.
- Chassoura 2002: O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos-Laconie*, Athènes 2002.
- Chatterjee 2014: P. Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Chatzidaki 2007: N. Chatzidakis, Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών, *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, pp. 119-24.
- Chatzidakis 1952: M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, *Κρητ.Χρον* 6 (1952), pp. 59-91.
- 1974: M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle: Les recherches sur l'évolution du style, *Actes du XIV^e CIÉB, Bucharest 6-12 Septembre 1971*, Bucharest 1974, vol. I, pp. 153-88.
- 1977: M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1977.
- 1977-1979: M. Chatzidakis, Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, *ΔΧΑΕ* 9 (1977-1979), pp. 143-75.
- 1980: M. Chatzidakis, Μεσοβυζαντινή τέχνη 1071-1204, *ΙΕΕ*, vol. IX, pp. 394-423, Η ύστερη βυζαντινή τέχνη 1204-1453, pp. 423-58.
- 1982: M. Chatzidakis, Η τέχνη από το 10ο αιώνα ως το 1204, M. B. Sakellariou (ed.), *Μακεδονία, 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και ποδοποιήσεως*, Athens 1982, 296-305; Η τέχνη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή, *Ibidem*, 340-51.
- 1985: M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1985.
- 1988: M. Chatzidakis, Φορητές εικόνες, in *Οι Θεσσαυροί της μονής Πάτμου*, pp. 105-81.
- Chatzidakis, Bitha 2003: M. Chatzidakis, J. Bitha, *Corpus of the Byzantine Wall Paintings of Greece. The Island of Kythera*, Athens 2003.
- Chotzakoglou 2010: Ch. G. Chotzakoglou, Η εντομία μνημειακή διακόσμηση στους ναούς της Καρπασίας (4ος - 15ος αι.), *Καρπασία, Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου, 4-5 Απριλίου 2009*, Limassol 2010, pp. 1-40.
- Χριστιανική Βοιωτία*: Jeronymus, Bishop of Thebes and Levadeia, *Χριστιανική Βοιωτία Α΄*, Levadeia 2005.
- Christidou 2010: A. Christidou, Ερευνώντας την Ιστορία μέσα από άγνωστα βυζαντινά αυτοκρατορικά πορτρέτα σε εκκλησίες της Αλβανίας, *Ανταπόδοση*, pp. 537-60.
- Combrich 1960: E. H. Combrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960 (= 2002, Phaidon Press Limited)

- 1989: E. H. Combrich, *The Story of Art* (15th edition, enlarged and revised), 1989.
- Constantinides 1992: E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, vols. 2, Athens 1992.
- Cormack 1985: R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, London 1985.
- 1997: R. Cormack, Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης, *Το πορτραίτο του καθιδέχοντος στο Βυζάντιο*, pp. 67-71.
- 2000: R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- 2010: R. Cormack, Η ζωγραφική των εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400, *Χειρ Αγγέλου*, pp. 48-57.
- Ćurčić 2012: S. Ćurčić, Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, in B. D. Wescoat, R. G. Ousterhout (eds.), *Architecture of the Sacred, Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 307-37.
- Cutler 1984: A. Cutler, Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries, *Medievalia et Humanistica* 7 (1984), pp. 42-71.
- 2004: A. Cutler, Change and Causation in Later Byzantine Art, *Το Βυζάντιο ώρμη για αλλαγές*, pp. 23-52.
- Cutler, Spieser 1996: A. Cutler, J. M. Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz, 725-1204*, München 1996.
- Dečani: V. J. Djurić (ed.), *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, vols. 2, Beograd 1995.
- Dečani et l'art byzantine: V. J. Djurić (ed.), *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Beograd 1989.
- Deligiannis-Doris 1988: H. Deligiannis-Doris, Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου (:), *ΔΧΑΕ* 20 (1998), pp. 185-93. (= Eine Gruppe von drei ausgemalten Kirchen (14./15. Jahrhundert) im Despotat von Morea: Das Werk einer lokalen Malerwerkstatt?, in G. Koch (ed.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29. 6. 1977*, Wiesbaden 2000, pp. 41-55).
- 1990: H. Deligiannis-Doris, Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα, *Πρακτικά του Β' Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών. Τιμητικός τόμος εις Γεώργιον Μερίκαν*, Athens 1990, pp. 595-608.
- Delvoye 1967: C. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris 1967 (= in Greek, Athens 1975).
- Demori Staničić 2013: Z. Demori Staničić, Ikona Bogorodice s Djetetom iz crkve Sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku, *Ars Adriatica* 3 (2013), pp. 67-84.
- Demus 1946: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1946 (= Boston, Massachusetts 1955).
- 1949: O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- 1958: O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, München 1958. (= Idem 1998, VII, pp. 44-104.)
- 1970: O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York and London 1970.
- 1975: O. Demus, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, *The Kariye Djami*, pp. 107-60.
- 1991: O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen*, Wien 1991.
- 1998: O. Demus, *Studies in Byzantium, Venice and the West*, vols. 2, London 1998.
- Dennis 2003: G. T. Dennis, The Late Byzantine Metropolitans of Thessalonique, *DOP* 57 (2003), pp. 255-67.
- Derbes 1996: A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Dimitrokalis 2001: G. Dimitrokalis, *Γεράκι, οι τοιχογραφίες των ναών του κάστρον*, Athens 2001.
- Dimitrova 2007: E. Dimitrova, Seven Streams: The Stylistic Tendencies of Macedonian Fresco Painting in the 13th Century, *Niš I Vizantijska* 6 (2007), pp. 193-206.
- Dimitrova et.al. 2011: E. Dimitrova et.al., *Matka. Kulturno nasledstvo*, Skopje 2011.
- Djurić 1961: V. J. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
- 1963: V. J. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos, *Actes du XII^e CIÉB, Obriđ 1961*, Beograd 1963, vol. III, *Art et Archeologie*, pp. 59-98.
- 1972a: V. J. Djurić, Markov Manastir – Ohrid, *ZLU* 8 (1972), pp. 131-60.

- 1972b: V. J. Djurić, La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture Byzantine, *L'école de la Morava*, pp. 277-91.
- 1974: V. J. Djurić, *Vizantinske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.
- 1975: V. J. Djurić, Mali-Grad, Sv. Atanasije u Kosturu, Borije, *Zograf* 6 (1975), pp. 31-50.
- 1979: V. J. Djurić, La peinture murale byzantin, XIIe et XIIIe siècles, *Actes du XV^e CIÉB, Athènes, Septembre 1976*, Athènes 1979, vol. III, *Art et Archéologie, Byzance de 1071 à 1261*, pp. 3-96.
- 1987: V. Djurić, Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1262 et le Hésychasne, *L'art de Thessalonique*, pp. 89-94.
- 1995: V. Djurić, Les étapes stylistiques de la peinture Byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie, *Βυζαντινή Μακεδονία*, pp. 67-86.
- Dodwell 1971: C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West, 800-1200*, Yale University Press, London 1971.
- Drakopoulou 1997: E. Drakopoulou, *Η πόδη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος – 16ος αι.)*. Ιστορία, τέχνη, επιγραφές, Athens 1997.
- Drandaki 2004: A. Drandaki, The Sinai Monastery from the 12th to the 15th Century, *Pilgrimage to Sinai*, pp. 26-45.
- Drandakis 1984: N. B. Drandakis, Les peintures murales des Saint-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse), *CabArch* 32 (1984), pp. 163-75 (= *Μάνη και Λακωνία*, vol. I, pp. 331-43).
- 1987-1988: N. B. Drandakis, Ο Αι Γιαννάκης του Μιστρά, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), pp. 61-82 (= *Μάνη και Λακωνία*, vol. III, pp. 505-26).
- 1990: N. B. Drandakis, Η ζωγραφική στην πρωτεύουσα του ελληνικού Δεσποτάτου του Μορέως, *Πρακτικά του Εκτακτού Πνευματικού Συμποσίου «Από την φωτεινή κληρονομιά του Μυστρά στην Τουρκοκρατία», Σπάρτη-Μυστράς, 27-29 Μαΐου 1988*, *Πελοποννησιακά* 16 (1990), pp. 54-80 (= *Μάνη και Λακωνία*, vol. III, pp. 633-59).
- 1995: N. B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995.
- Drpić 2008: I. Drpić, Art, Hesychasm, and Visual Exegesis. Parisinus Graecus 1242 Revisited, *DOP* 22 (2008), pp. 217-47.
- Dufrenne 1970: S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- Eastmont 2012: A. Eastmont, Diplomatic Gifts: Women and Art as Imperial Commodities in the 13th Century, *Liquid and Multiple*, pp. 105-33.
- Ευφρόσυνον: Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόδη Χατζηδάκη*, vol. I, Athens 1991, vol. II, Athens 1992.
- Effenberger 2007: A. Effenberger, Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesion, *Zograf* 31 (2006-2007), pp. 79-94.
- Egeria: E. Brouskari (ed.), *Egeria. Monuments of Faith in the Medieval Mediterranean*, Athens 2007.
- Εικόνες μονής Παντοκράτορος: Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, Holy monastery of Pantocrator, Holy Mountain 1998.
- Εικόνες της κρητικής τέχνης*: M. Chatzidakis, M. Borboudakis (eds.), *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από το Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Herakleion 1993.
- Emmanouil 1987/88: M. Emmanouil, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), pp. 107-48.
- Etzeoglou 2013: R. Etzeoglou, *Ο ναός της Παναγίας Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η δειτουργική χρήση του χώρου*, Athens 2013.
- Fabio 2005: C. Di Fabio, Bisanzio e Genova fra XIIe – XIV secolo. Documenti e memorie d' arte, in P. Boccardo, C. Di Fabio (eds.), *Genova e l' Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano 2005, pp. 41-67.
- Folda 1977: J. Folda, Painting and Sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099-1291, *A History of the Crusades*, pp. 251-80.
- 1995: J. Folda, *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge 1995.
- 2004: J. Folda, The Figural Arts in Crusader Syria and Palestine, 1187-1291: Some New Realities, *DOP* 58 (2004), pp. 315-31.
- 2005: J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre*, Cambridge 2005.
- 2008: J. Folda, *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1199-1291*, Aldershot 2008.
- 2015: J. Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, Cambridge 2015.

- Foskolou 2000: V. Foskolou, *Η Όμορφη Εκκλήσιά στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών* (PhD.), Athens 2000.
- 2006: V. Foskolou, "In the Reign of the Emperor of Rome...": Donor Inscriptions and Political Ideology in the Time of Michael VII Paleologos, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), pp. 455-62.
- 2013: V. Foskolou, Ο «Ρώμης Άναξ» στην επιγραφή του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης: χορηγία, πολιτική και ιδεολογία στα χρόνια του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 23 (2013), pp. 11-31.
- Fousteris 2006: G. Fousteris, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, (PhD.), Thessaloniki 2006.
- From Byzantium to El Greco: From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons, Royal Academy of Arts, London 27th March – 21th June 1987* (exhibition catalogue), London and Athens 1987.
- From Byzantium to Istanbul*: N. Ölçer (ed.), *From Byzantium to Istanbul. 8000 Years of a Capital* (exhibition catalogue), Istanbul 2010.
- Fryde 2000: E. Fryde, *The Early Palaeologan Renaissance (1261-1360)*, Leiden 2000.
- Fundić 2013a: L. Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204-1318)*, (PhD), Thessaloniki 2013.
- 2013b: L. Fundić, Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of the Theodore Doukas (r. 1215-1230), *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 23 (2013), pp. 217-50.
- Fyssas 2012: N. L. Fyssas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ούμπισι και η παιδαγωγία ζωγραφική στη Γεωργία* (PhD), Athens 2012.
- Gabelić 1991: S. Gabelić, Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The Case of Lesnovo, *The Twilight of Byzantium*, pp. 187-94.
- Gabra 2002: E. Gabra, *Coptic Monasteries: Egypt's Monastic Art and Architecture*, Cairo 2002.
- Gage 1999: J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 2006C.
- Galavaris 1995: G. Galavaris, *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Athens 1995.
- 2000: G. Galavaris, *Ιερά μονή Ιβήρων. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Mount Athos 2000.
- Gallas, Wessel, Borboudakis 1983: K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.
- Garrison 1947: E. B. Garrison, Post-War Discoveries: Early Italian Paintings III, The Madonna di Sotto gli Organi, *The Burlington Magazine of Connoisseurs* 89 (1947), pp. 274-9 (= Idem, *Early Italian Paintings: Selected Studies*, vol. I, *Panels and Frescoes*, London 1984, pp. 223-33).
- 1949: E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Florence 1949.
- Gerola 1932: G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, IV, Venetia 1932.
- Gerola, Lassithiotakis 1961: G. Gerola, K. Lassithiotakis, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Herakleion 1961.
- Gerstel 2001: Sh. E. J. Gerstel, Art and Identity in the Medieval Morea, *The Crusades*, pp. 263-85.
- 2004: Sh. E. J. Gerstel, Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessaloniki, *DOP* 57 (2004), pp. 225-39.
- Giannoulis 2010: D. G. Giannoulis, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ioannina 2010.
- Gioles 1990: N. Gioles, *Ο βυζαντινός τρούδος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα βου - 1204)*, Athens 1990.
- Gioles, Pallis: N. Gioles, G. Pallis (eds.), *Άτλας των χριστιανικών μνημείων του Αιγαίου. Από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους μέχρι την Άδωση*, Athens 2014.
- Gouma-Peterson 1991: Th. Gouma-Peterson, The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, workshop, and Style, *The Twilight of Byzantium*, pp. 111-59.
- Grabar 1968: A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, vols. 2, Paris 1968.
- 1975: A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975.
- Griechische Ikonen*: E. Gerousis, G. Koch (eds.), *Griechische Ikonen. Byzantinische und nachbyzantinische Zeit, Symposium in Marburg vom 26.-6. 2000*, Athen 2010.
- Grillo 1997: M. Grillo, *Symbolic Structures. The Role of Composition in Signaling Meaning in Italian Medieval Art*, New York 1997.
- Grozdanov 2006: C. Grozdanov, *Kurbinovo and Other Studies on Prespa Frescoes*, Skopje 2006.
- Gruikshank Dodd 2004: E. Gruikshank Dodd, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden 2004.

- Hadermann-Misguich 1975: L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle*, Brussels 1975.
- 1981: L. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle, *Actes du Xe CIEB 1976, III Art et Archeologie*, Athènes 1981, pp. 99-127.
- Harris 2010: J. Harris, *The End of Byzantium*, Yale University Press, New Haven and London 2010.
- Η άδωση της Κωνσταντινούπολης*: Τ. Κiousopoulou (ed.), 1453. *Η άδωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους*, Herakleion 2005.
- Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*: P. L. Vokotopoulos (ed.), *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της, Διεθνές Συνέδριο, Ακαδημία Αθηνών 9-12 Μαρτίου 2004*, Athens 2007.
- Heaven and Earth*: J. Albani, E. Chalkia (eds.), *Heaven and Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece* (exhibition catalogue), Athens 2013.
- Hennessey 2012: C. Hennessey, The Chapel of Saint Jacob at the Church of the Theotokos Chalkoprateia in Istanbul, στο R. Matthews, J. Curtis (eds.), *Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, 12 April – 16 April 2010, British Museum and UCL, London*, Wiesbaden 2012, vol. 2, pp. 351-66.
- Hills 1987: P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven and London 1987.
- Hilsdale 2014: C. J. Hilsdale, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Hirschbichler 2005: M. Hirschbichler, *Monuments of A Syncretic Society Wall Painting in the Latin Lordship of Athens, Greece (1204-1311)*, PhD, University of Maryland, Maryland 2005.
- Η Τέταρτη Σταυροφορία*: N. G. Moschonas (ed.), *Η Τέταρτη Σταυροφορία και ο εθνητικός κόσμος*, Athens 2008.
- Huber 1987: P. Huber, *Die Kunstschatze der heiligen Berge. Sinai, Athos, Golgota. Ikonen, Fresken, Miniaturen*, Zürich, Einsiedeln, Köln 1987(2).
- Hutter 1977, 1978, 1982, 1993: J. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, Band I, Oxford Bodleian Library I, Stuttgart 1977; Band II, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart 1978, Band III.1 Text, Oxford Bodleian Library III.1, Stuttgart 1982; Band III.2 Tafeln, Oxford Bodleian Library III.2, Stuttgart 1982; Band VI.1-2, Oxford Christ Church, Stuttgart 1993.
- Il Medio Oriente*: H. Belting (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell' arte del XIII secolo, Papers from the 24th International Congress on the History of Art, Bologna Sept. 10-18 1979*, Bologna 1982.
- Intorno al Sacro Volto*: A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf (eds.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia 2007.
- Janin 1969: R. Janin, *Géographie ecclésiastique de l'empire byzantine*, part I, vol. 3, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 1969.
- Jolivet-Lévy 2012: C. Jolivet-Lévy, La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident, *Orient et Occident*, pp. 21-40.
- Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985: M. Kabouri-Vamvoukou, Th. Papazotos, *Η παιδαγωγία ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, Athens 1985.
- Kadas 2008: S. N. Kadas, *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Αγίου Όρους. Α. κατάλογος μικρογραφιών, Β. εικονογραφικό ευρετήριο*, Thessaloniki 2008.
- Kalopissi-Verti 1992: S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992.
- 1994(1997): S. Kalopissi-Verti, Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions, *CabArch* 42 (1994), pp. 139-58 (= Eadem, Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, *Το πορτραίτο του καθηγέτη στο Βυζάντιο*, (1997), pp. 121-59)
- 1996: S. Kalopissi-Verti, Aspects of Patronage in 14th Century Byzantium. Region under Serbian and Latin Rule, *Βυζάντιο και Σερβία*, pp. 363-79.
- 1999: S. Kalopissi-Verti, Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από τη Μακεδονία), in *Ο Μανουήλ Πανσέδηνος*, pp. 63-100.
- 2006a: S. Kalopissi-Verti, Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), pp. 181-91.

- 2006b: S. Kalopissi-Verti, Patronage and Artistic Production in Byzantium during the Palaiologan Period, *Byzantium. Faith and Power, Perspectives*, pp. 76-97.
- 2007: S. Kalopissi-Verti, Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας στη μνημειακή ζωγραφική της Πελοποννήσου και της ανατολικής Στερεάς Ελλάδας έως τα τέλη του 13ου αιώνα, *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, pp. 63-81.
- 2012a: S. Kalopissi-Verti, Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins, *Orient et Occident*, pp. 41-64.
- 2012b: S. Kalopissi-Verti, The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries, *Asinou Across the Time*, pp. 131-211.
- 2015: S. Kalopissi-Verti, Monumental Art in the Lordship of Athens and Thebes under Frankish and Catalan Rule (1212-1388): Latin and Greek Patronage, *A Companion to Latin Greece*, pp. 369-417.
- Kappas 2011: M. Kappas, Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Ρέμα του Σωφρόνη Λακωνίας, *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 21 (2011), pp. 255-337.
- Katsioti 1999: A. Katsioti, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου – 15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο Ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου, *ΑΔ* 54 (1999): Α' Μελέτες, pp. 327-42.
- 2000: A. Katsioti, Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, Part I - Studies, vol. 51-52 (1996-1997), Athens 2000, pp. 269-300.
- Kazhdan, Maguire 1991: A. P. Kazhdan, H. Maguire, Hagiographical Texts as Sources on Art, *DOP* 45 (1991), pp. 1-22.
- Kazhdan, Wharton Epstein 1985: A. P. Kazhdan, A. Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley, Los Angeles and London 1985 (= in Greek, Athens 1997).
- Kefala 2012: K. Kefala, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, (PhD), Athens 2012.
- Kidonopoulos 1994: V. Kidonopoulos, *Bauten in Konstantinopel 1204-1328: Verfall und Zerstörung, Restaurierung, Umbau und Neubau von Profan- und Sakralbauten*, Wiesbaden 1994.
- 2006: V. Kidonopoulos, The Urban Physiognomy of Constantinople from the Latin Conquest through the Palaiologan Era, *Byzantium Faith and Power, Perspectives*, pp. 98-117.
- Kissas 1974: S. Kissas, Solunska umetnička porodica Astrapa, *Zograf* 5 (1974), pp. 35-7.
- 1987: S. Kissas, L'art de Salonique du debut du XIIIe siècle et la peinture de la Mileševa, *Mileševa*, pp. 37-49.
- Kitzinger 1976a: E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main lines of Stylistic development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Cambridge 1976 (= in Greek, Herakleion 2004).
- 1976b: E. Kitzinger, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in W. E. Kleinbauer (ed.), *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*, London 1976.
- Klein, Ousterhout, Pitarakis 2011: H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis (eds.), *Kariye Camii Yeniden / The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul Research Institute, Istanbul 2011.
- Kornakov 2006: D. Kornakov, *Polosbki Monastery St. Georgi*, Matica Makedonska, Skopje 2006.
- Krsmanović et al. 2012: B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, *Vizantijski svet ne Balkana*, Beograd 2012.
- Kostarelli 2013: A. Kostarelli, *Η μνημειακή ζωγραφική στο 14ο αιώνα στη Νάξο. Τα ακριβώς χρονολογημένα μνημεία* (PhD), Ioannina 2013.
- Kühnel 1994: G. Kühnel, *Crusader Art of the Twelfth Century: A Geographical, an Historical, and an Art historical Notion?*, Berlin 1994.
- Kyriakoudis 1987: E. N. Kyriakoudis, La peinture murale de Kastoria pendant le deuxième moitié du XIVe siècle et ses relations avec l'art de Salonique et des pays balkaniques limitrophes, *L'art de Thessalonique*, pp. 33-40.
- Laiou 1992: A. Laiou, Στο Βυζάντιο των Παλαιολόγων: οικονομικά και πολιτιστικά φαινόμενα, *Ευφρόσυτον*, vol. I, pp. 283-94.
- 2010: A. Laiou, Παράγοντες της Άλωσης: οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στην Κωνσταντινούπολη του 15ου αιώνα, *Χειρ Αγγέλου*, pp. 16-25.
- Λαμπηδών: M. Aspra-Vardavaki (ed.), *Λαμπηδών, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούδας Μουρίκη*, Athens 2003.
- L'art de Thessalonique: L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des Rapports du IVe Colloque Serbo-Grec*, Belgrade 1985, Belgrade 1987.

- L'arte di Bisanzio*: A. Jakobini, M. Della Valle (eds.), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453*, Àrgos 1999.
- L'artista a Bisanzio*: M. Bacci (ed.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007.
- Late Antique and Medieval Art*: E. R. Hoffman (ed.), *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Oxford 2007.
- Lazarev 1933: V. Lazarev, Early Italo-Byzantine Paintings in Sicily, *The Burlington Magazine of Connoisseurs* 63 (1933), pp. 279-87.
- 1967: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967.
- 1968: V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968.
- L' école de la Morava*: V. J. Djurić (ed.), *L' école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968*, Beograd 1972.
- Light and Fire*: A. Lidov (ed.), *Light and Fire in the Sacred Space, Materials from the International Symposium*, Moscow 2011 (= in Russian).
- Linardou 2011: K. Linardou, New Visions of Old Meanings: Paris. Gr. 135 and Some Anti-Latin Visual Implications, in A. Lymberopoulou (ed.), *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, Ashgate 2011, pp. 169-84.
- Liquid and Multiple*: G. Saint-Guillain, D. Stathakopoulos (eds.), *Liquid and Multiple: Individuals and Identities in the Thirteenth-Century Aegean*, Paris 2012.
- Lowden 2004: J. Lowden, Manuscript Illumination in Byzantium, 1261-1557, *Byzantium: Faith and Power*, pp. 259-69.
- Magdalino 1993: P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos (1143-1180)*, Cambridge 1993 (= in Greek, Athens 2008).
- Maderakis 1991: S. Maderakis, Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα, *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, vol. II, Chania 1991, pp. 265-315.
- Maguire 1981: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton and New Jersey 1981.
- 1989: H. Maguire, Style and Ideology in Byzantine Imperial Art, *Gesta* 28.2 (1989), pp. 217-31.
- 1997: H. Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997.
- 1999: H. Maguire, The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature, *DOP* 53 (1999), pp. 189-205.
- Makrides 1980: R. J. Makrides, The New Constantine and the New Constantinople – 1261?, *BMGS* 6 (1980), pp. 13-41.
- Manastir Hilandar*: G. Subotić (ed.), *Manastir Hilandar*, Belgrade 1998.
- Mango 1972: *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, London 1972 (= Toronto 1986).
- 1976: C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1976.
- 1980: C. Mango, *Byzantium, The Empire of New Rome*, London 1980 (= in Greek, Athens 1988).
- 2002: C. Mango (ed.), *The Oxford History of Byzantium*, Oxford 2002.
- Mango, Ertuğ 2000: C. Mango, A. Ertuğ, *Çhōra, The Scroll of Heaven*, Istanbul 2000.
- Mango, Hawkins 1964: C. Mango, E. Hawkins, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963, *DOP* 18 (1964), pp. 319-40.
- Μάνη και Λακωνία*: Ch. Konstantinidis (ed.), *N. B. Δρανδάκη, Μάνη και Λακωνία (ΛακΣπ, Παράρτημα 17)*, vols. I-V, Athens 2009.
- Marava-Chatzinikolaou, Touphegi-Paschou 1985: A. Marava-Chatzinikolaou, Ch. Touphegi-Paschou, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, Χειρόγραφα Κανής Διαθήκης ΙΓ' - ΙΕ' αιώνας*, Athens 1985.
- Marković 1998: M. Marković, The Original Paintings of the Monastery's Main Church, *Manastir Hilandar*, pp. 221-42 (= in Serbian).
- 2013: M. Marković, Observations on the Oldest Known Icons of the Monastery of King Marko (I), The Issue of the Patronage of Helena Dragaš and the Inscription on the Shield of St. Demetrios, *Zograf* 37 (2013), pp. 147-67.
- 2015: M. Marković, *Saint Niketas Near Skopje. A Foundation of King Milutin*, Beograd 2015 (= in Serbian).
- Maslenitsyn 1973: S. I. Maslenitsyn, *Jaroslavian Icon-Painting*, Moscow 1973.

- Matschke 2001: K. P. Matschke, Builders and Building in Late Byzantine Constantinople, *Byzantine Constantinople*, pp. 315-28.
- 2008: K. P. Matschke, *Das spätbyzantinische Konstantinopel: Alte und neue Beiträge zur Stadtgeschichte zwischen 1261- und 1453*, Hambourg 2008.
- Mavropoulou-Tsioumi 1973: Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπεδιόκη Κασιοτιάς*, Thessaloniki 1973.
- 1992: Ch. Mavropoulou-Tsioumi, Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, *Ευφρόσυτον*, vol. I, pp. 658-68.
- 2012: Ch. Mavropoulou-Tsioumi, Άγιοι Απόστολοι, in *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης*, pp. 299-353.
- Maxwell 2000: K. Maxwell, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Codex Grec 54: Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book, *DOP* 54 (2000), pp. 118-38.
- 2014: K. Maxwell, *Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Par. Gr. 54) and the Union of Churches*, London 2014.
- Medieval and Renaissance Art*: G. Davies, K. Kennedy (eds.), *Medieval and Renaissance Art. People and Possessions*, London 2009.
- Medieval Cyprus*: N. Patterson Ševčenko, C. Moss (eds.), *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999.
- Meyendorff 1071: J. Meyendorff, Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries, in *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, (= *The Kariye Djami* IV, pp. 93-106).
- Mijatev 1961: K. Mijatev, *Die Wandmalereien in Bojana*, Dresden und Sofia 1961.
- Mileševa*: V. J. Djurić (ed.), *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe, Colloque Scientifique International à l' Occasion de 750 Ans de son Existence, Juin 1985*, Beograd 1987.
- Miljković-Peppek 1963: P. Miljković-Peppek, La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle, *Actes du XII^e CIÉB, Obriđ 1961*, Beograd 1963, vol. III, *Art et Archeologie*, pp. 309-14.
- 1967a: P. Miljković-Peppek, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macedoine au XIII^e siècle, *Symposium de Sopoćani*, pp. 189-96.
- 1967b: P. Miljković-Peppek, *Deloto na zografite Mibailo i Eutibij*, Skopje 1967.
- 2001: P. Miljković-Peppek, *Ηενοзнам Трезор Икони*, Skopje 2001.
- Millet 1910: G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1910.
- 1927: G. Millet, *Monuments de l'Atbos, I, Les peintures*, Paris 1927.
- Μήτηρ Θεού* 2000: M. Vasilakis (ed.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (exhibition catalogue), Athens 2000.
- Mitsani 2000: A. D. Mitsani, Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά το 13ο αιώνα, *ΔΧΑΕ* 21 (2000), pp. 93-122.
- Μονή Βατοπαιδίου: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, vols. 2, Mount Athos 1996.
- Mouriki 1973-1974: D. Mouriki, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης, *ΔΧΑΕ* 7 (1973-1974), pp. 79-119.
- 1975: D. Mouriki, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Athens 1975.
- 1978: D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, in *Symposium de Gračanica* (= Mouriki 1995, I, pp. 1-80).
- 1980/1: D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries, *DOP* 34-35 (1980/81), (= Mouriki 1995, III, pp. 125-256).
- 1981: D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art of the Artistic Style of the Cultural Neighbour of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting, *Akten der XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktobar 1981*, (= *JÖB* 31/2 (1981), vol. 1.2, pp. 725-57 (= Mouriki 1995, IV, pp. 257-309, figs. 1-52).
- 1985/86: D. Mouriki, Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus, *Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina* 32 (1985). Also in *The Griffon, N.S.* 1-2 (1985-1986), pp. 13-16 (= Mouriki 1995, VI, pp. 341-410, figs. 1-65).
- 1990: D. Mouriki, Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα, in *Σνά*, pp. 101-25.

- 1991: D. Mouriki, The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century, *The Twilight of Byzantium*, pp. 217-50.
- 1995: D. Mouriki, *Studies in Late Byzantine Painting*, London 1995.
- Mouriki, Ševčenko 1988: D. Mouriki, N. Ševčenko, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, *Θησαυροί της μονής Πάτμου*, pp. 277-323.
- Moutsopoulos 2002: N. K. Moutsopoulos, *Οι βυζαντινές εκκλησίες της Άπρας*, Thessaloniki 2002.
- Moutsopoulos, Dimitrokalis 1981: N. K. Moutsopoulos, G. Dimitrokalis, *Γεράκι, οι εκκλησίες του οικισμού*, Thessaloniki 1981.
- Naumann, Belting 1966: R. Naumann, H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966.
- Νάφος: M. Chatzidakis (ed.), *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Νάφος*, Athens 1989.
- Nelson 1985: R. S. Nelson, A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo, *The Art Bulletin* 67 (1985), pp. 548-66.
- 1999: R. S. Nelson, Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki, *Ο Μανουήλ Πανσέδηνος*, pp. 127-45.
- 2007a: R. S. Nelson, *Later Byzantine Painting: Art, Agency and Appreciation*, Ashgate Variorum 2007.
- 2007b: R. S. Nelson, Byzantine Icons in Genoa before the *Mandylion*, in *Intorno al Sacro Volto*, pp. 79-92.
- Nelson, Lowden 1999: R. S. Nelson, J. Lowden, The Palaiologina Group: Additional Manuscripts and New Questions, *DOP* 53 (1999), pp. 59-68.
- Necipo lu 2009: N. Necipoğlu, *Byzantium between the Ottomans and the Latins, Politics and Society in the Late Empire*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Nicol 1986: D. M. Nicol, *Studies in Late Byzantine History and Prosopography*, Variorum Reprints, London 1986.
- 1993: D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 (= in Greek, Athens 1996).
- 1996: D. M. Nicol, *The Byzantine Lady. Ten Portraits, 1250-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Nystazopoulou-Pelekidou 2006: M. Nystazopoulou-Pelekidou, Η βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στα Βαλκάνια. Ιστορική συγκυρία και πολιτική ιδεολογία, τέλη 12ου – 16ος αι., *Εόλα και Εσπερία* 6 (2004-2006), pp. 149-90.
- Obolensky 1971: D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe, 500-1453*, Oxford 1971 (= in Greek, Athens 1991, vols. 2).
- Obraz Vizantii*: A. V. Zakharova (ed.), *Obraz Vizantii, Sbornik statei v cest' O.S. Popovoi*, Moskva 2008.
- Oikonomides 1996: N. Oikonomides, Patronage in Palaiologan Mt Athos, in *Mount Athos and Byzantine Monasticism, Papers from the Twenty-eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1994*, Variorum, London 1996.
- Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*: D. Konstantios (ed.) *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Athens 2004.
- Ο Μανουήλ Πανσέδηνος*: L. Mavrommatis (ed.), *Ο Μανουήλ Πανσέδηνος και η εποχή του*, Athens 1999.
- Orient et Occident* 2012: J-P. Caillet, F. Joubert (eds.), *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux, Actes du Colloque International organisé à l'École française d'Athènes, les 2-4 avril 2009*, Paris 2012.
- Orlandos 1970: A. K. Orlandos, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινοί τοιχογραφία της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Athens 1970.
- Ousterhout 1999: R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.
- Pace 1980: La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV), in P. Belli D' Elia (et. al.), *La Puglia fra Bisanzio e l' Occidente*, Milano 1980, pp. 317-400, notes in pp. 415-29.
- 1985: V. Pace, Presenza e influenza Cipriote nella pittura duecentesca italiana, *CorsiRav* 32 (1985), pp. 259-98.
- 2002: V. Pace, Le maniere greche. Modelli e ricezione, in A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: I modelli, Atti del Convegno Int., Parma 27 settembre – 1 ottobre 1999*, Milano 2002, pp. 237-50.
- 2003: V. Pace, Mosaici e Pittura in Albania (VI-XIV secolo), in M. Buora, S. Santoro (eds.), *Stato degli Studi e Prospettive di Ricerca, Progetto Durres. L' Indagine sui beni Culturali Albanesi dell' Antichità e del Medioevo: Tradizioni di Studio a Confronto*, Trieste 2003, pp. 93-127.

- 2012: V. Pace, La transperiferia bizantina nell' Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria, *Orient et Occident*, pp. 215-34.
- Paliouras 1985: A. Paliouras, *Βυζαντινή Απωδοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Athens 1985.
- Panayotidi 1975: M. Panayotidi, Les églises de Geraki et de Monemvasie, *Corsi Rav* 22 (1975), pp. 334-49.
- 1996: M. Panayotidi, Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIVe siècle, *Βυζάντιο και Σερβία*, pp. 351-62.
- 1997: M. Panayotidi, Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα, *Το πορτραίτο του καθιδιέχτη στο Βυζάντιο*, pp. 77-105.
- 2006: M. Panayotidi, Παρατηρήσεις για ένα τοπικό «εργαστήρι» στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), pp. 193-206.
- 2011: M. Panayotidi, Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Bojana Frescoes (1259), *The Bojana Church*, pp. 216-20.
- 2012: M. Panayotidi, Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations, *Orient et Occident*, pp. 87-102.
- Panić, Babić 1975: D. Panić, G. Babić, *Bogorodiča Ljeviška*, Beograd 1975 (= Beograd 1988).
- Paoletti, Radke 1997: J. T. Paoletti, G. M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, London and New York 1997.
- Parpulov 2010: G. R. Parpulov, Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century, *Approaching the Holy Mountain*, pp. 345-414.
- Papageorgiou 1991: A. Papageorgiou, *Εικόνες της Κύπρου*, Nicosia 1991.
- Papamastorakis 1993-1994: T. Papamastorakis, Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), pp. 67-78.
- 1996-1997: T. Papamastorakis, Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997), pp. 285-304.
- 1998: T. Papamastorakis, Εικόνες 13ου – 16ου αιώνα, in *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, pp. 41-58.
- 2001: T. Papamastorakis, *Ο διάκοσμος του τρούδου των ναών της παιδαγωγείας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Athens 2001.
- 2004: T. Papamastorakis, The "Crusader" Icons in the Exhibition, *Pilgrimage to Sinai*, pp. 46-63.
- 2013: T. Papamastorakis, Reflections of Constantinople. The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras, *Viewing the Morea*, pp. 371-95.
- Papazotos 1994a: Th. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος – 18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Athens 1994.
- 1994b: Th. Papazotos, *Τα πάθη της ψυχής και η βυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας*, Athens 1994.
- 1995: Th. Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athens 1995.
- Patlagean 2007: É. Patlagean, *Un Moyen Âge grec – Byzance IXe-XVe siècle*, Paris 2007 (= in Greek, Athens 2007).
- Pazaras 2013: N. Pazaras, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ηπειρος)*, (PhD), Thessaloniki 2013.
- Pelekanides 1973: S. Pelekanides, *Καθιδιέγης, όδης Θεπιδιάς άριστος ζωγράφος*, Athens 1973 (= Athens 1994).
- Pelekanides, Chatzidakis 1992: S. Pelekanides, M. Chatzidakis, *Βυζαντινή τέχνη στην Εδδάδα, Καστοριά*, Athens 1992.
- Pennas 2004: Ch. Pennas, *Η βυζαντινή Αίγνα*, Athens 2004.
- Perceptions of Byzantium*: O. Z. Pevny (ed.), *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)*, *The Metropolitan Museum of Art Symposia*, New York 2000.
- Petković 1997: S. Petković, *Εικόνες ιερής μονής Χιλανδαρίου*, Chilandar Monastery, Mount Athos 1997.
- Petkos, Kissas 2008: A. Petkos, S. Kissas, *Πρέσπες. Βυζαντινά μνημεία ενός υγρότοπου*, Veroia 2008.
- Pilgrimage to Sinai*: A. Drandaki (ed.), *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine, Benaki Museum, 20 July – 26 September 2004* (exhibition catalogue), Athens 2004.
- Phoskolou 2009: V. A. Phoskolou, «Δυτικές επιδράσεις» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης, *Ψηφίδες*, pp. 145-55.

- Popa 2006: Th. Popa, *Miniatura dhe Piktura Mesjetare në Shqipëri (shek. VI-XIV)*, Tiranë 2006.
- Popovska-Korobar 2004: V. Popovska-Korobar, *Icons from the Museum of Macedonia*, Skopje 2004.
- Ψηφίδες: O. Gratzou, Ch. Loukos (eds.), *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, Herakleion 2009.
- Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης: Ch. Bakirtzis (ed.), *Τα ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης, 4ος – 14ος αιώνας*, Athens 2012.
- Radojčić 1958: S. Radojčić, Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance, *JÖBG* 7 (1958), pp. 105–23.
- 1966: S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966.
- 1978: S. Radojčić, Gračaničke freske, *Symposium de Gračanica*, pp. 173–80.
- Rautman 1991: M. Rautman, Aspects of Monastic Patronage in Palaeologan Macedonia, *The Twilight of Byzantium*, pp. 53–74.
- Reinert 2002: S. W. Reinert, Fragmentation (1204–1453), in Mango 2002, pp. 248–83.
- Rhody 2009: A. Rhody, Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, in W. Hörandner, A. Rhody, A. Paul (eds.), *Inchriftlicher Überlieferung*, Bd. I, Wien 2009.
- Rodley 1994: L. Rodley, *Byzantine Art and Architecture. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge 1994 (= in Greek, Athens 2010).
- Runciman 1951, 1952, 1954: S. Runciman, *A History of the Crusades*, vol. I: *The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem*, Cambridge 1951, vol. II: *The Kingdom of Jerusalem and the Frankish East, 1100–1187*, Cambridge 1952, vol. III: *The Kingdom of Acre and the Later Crusades*, Cambridge 1954.
- Sand 2014: A. Sand, *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*: H. Maguire, R. S. Nelson (eds.), *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, Washington D.C. 2010.
- Σινά: K. Manafis (ed.) *Σινά. Οι Θησαυροί της ιερής μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athens 1990.
- Sinos 2009: S. Sinos, Μονή Βροντοχίου, 2. Οδηγήτρια, *The Monuments of Mystras*, pp. 141–54.
- Sotiriou 1956–58: G. A. Sotiriou, *Εικόνες της μονής Σινά*, Athens 1956–58.
- 1959: G. A. Sotiriou, Η ζωγραφική της Σχολής της Κωνσταντινουπόλεως, *ΔΧΑΕ* 1 (1959), pp. 11–25.
- Sotiriou M. 1964/65: M. Sotiriou, Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα, *ΔΧΑΕ* 4 (1964–1965), pp. 257–76.
- 1969: M. Sotiriou, Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν, *ΔΧΑΕ* 5 (1969), pp. 1–30.
- Spatharakis 1976: I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- Starodubcev 2006: T. Starodubcev, Painters of the Endowments of the Lazarević Dynasty, *ZRBI* 43 (2006), pp. 349–91 (= in Serbian).
- Strati 2007: A. Strati, *Η ζωγραφική στην ιερά μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 14ος – 19ος αι.*, Thessaloniki 2007.
- Striker, Doğan Kuban 1997: C. L. Striker, Y. Doğan Kuban, *Kalenderbane in Istanbul: The Buildings, Their History, Architecture and Decoration. Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderbane Camii, 1966–1978*, Mainz am Rhein 1997.
- Studenica*: M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šacota, *Studenica*, Beograd 1968.
- Stylianou 1997: A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997.
- Subotić 1980: G. Subotić, *Obridska slikarska skola XV veka*, Beograd 1980.
- 1996: G. Subotić, Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ' αιώνα, *Βυζάντιο και Σερβία*, pp. 169–79.
- 2001: Two Centers of Painting in the Fourteenth Century. Ochrid and Kastoria: Monuments, Workshops, and Style, in J. Burke, R. Scott (eds.), *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography. Papers from the Melbourne Conference, July 1995*, Melbourne 2001, pp. 88–96.
- Sur les pas de Vojislav J. Djurić*: C. Grozdanov (ed.), *Sur les pas de Vojislav J. Djurić*, Beograd 2011.
- Symposium de Gračanica*: V. J. Djurić (ed.), *L'art byzantin au debut du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Beograd 1978.
- Symposium de Sopocani*: V. J. Djurić (ed.), *L'art byzantin du XIIIeme siècle, Symposium de Sopočani, 18–23 septembre 1965*, Beograd 1967.

- Tachiaos 1987: A. E. Tachiaos, Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature, *L'art de Thessalonique*, pp. 117-23.
- Talbot 1993: A-M. Talbot, The Restoration of Constantinople under Michael VIII, *DOP* 47 (1993), pp. 243-61.
- 2001: A-M. Talbot, Building Activity in Constantinople under the Andronikos II: The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries, *Byzantine Constantinople*, pp. 329-43.
- Tavlakīs 1998: J. Tavlakīs, Οι ψηφιδωτές εικόνες, in E. Kyriakoudis et.al., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος, Εικόνες*, Holy Mount 1998, pp. 47-59.
- The Bojana Church*: B. Penkova (ed.), *The Bojana Church Between the East and the West and the Art of Christian Europe*, Sofia 2011.
- The Byzantine World: The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions, Marking 2000 Years of Christianity*, In memory of Olga I. Podobedova (1912-1999), Moscow 2005.
- The Crusades*: A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh (eds.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington D.C. 2001.
- The Glory of Byzantium*: H. C. Evans, W. D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, (exhibition catalogue), New York 1997.
- The Glory of Byzantium at Sinai: The Glory of Byzantium at Sinai: Religious Treasures from the Holy Monastery of St. Catherine* (exhibition catalogue), *Benaki Museum, 17 September – 24 October 1997*, Athens 1997.
- The Kariye Djami*: P. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, vol. IV, Princeton and New Jersey 1975.
- The Monuments of Mystras*: S. Sinos (ed.), *The Monuments of Mystras. The Work of the Committee for the Restoration of the Monuments of Mystras*, Athens 2009.
- The Twilight of Byzantium*: S. Ćurčić, D. Mouriki (eds.), *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire* (Colloquium Held at Princeton University 8-9 May 1989), Princeton and New Jersey 1991.
- Θυμίαμα: Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, vol. I (texts), vol. II (plates), Athens 1994.
- Θησαυροί της μονής Πάτμου*: A. Kominiis (ed.), *Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, Athens 1988.
- Το Άγιον Όρος στον 15ο και 16ο αιώνα: Το Άγιον Όρος στο 15ο και 16ο αιώνα, ΣΤ΄ Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 25 - 27 Νοεμβρίου 2011, Πρακτικά*, Thessaloniki 2012.
- Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές*: G. Aggelidi (ed.), *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιδοχές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στον δέκατο πέμπτο αιώνα*, (ΕΙΕ), Athens 2004.
- Το Βυζάντιο ως Οικουμένη*: M. Evagelatou, E. Papastavrou, T-P. Skotti (eds.), *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη, Όρες Βυζαντίου. Έργα και Ημέρες στο Βυζάντιο*, (exhibition catalogue), Athens 2001.
- Todić 1987: B. Todić, Protaton et la peinture Serbe des premières dèennies du XIVe siècle, *L'art de Thessalonique*, pp. 21-31.
- 1988: B. Todić, *Gračanica, Slikarstvo*, Beograd, Priština 1988.
- 1999: B. Todić, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Belgrade 1999.
- Todić, Čanak-Medić 2005: B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, pp. 325-515.
- Το Δουκάτο του Αιγαίου*: N. G. Moschonas, M-G L. Stylianoudi (eds.), *Το Δουκάτο του Αιγαίου, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης, Νάξος – Αθήνα 2007*, Athens 2009.
- Toesca 1912: P. Toesca, *La pittura e la miniature nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912.
- Το πορτραίτο του καδχητήρη στο Βυζάντιο*: M. Vasilakis (ed.), *Το πορτραίτο του καδχητήρη στο Βυζάντιο*, Herakleion 1997.
- Toutos, Fousteris 2010: N. Toutos, G. Fousteris, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος – 17ος αιώνας*, Athens 2010.
- Treasures from Mount Athos: Treasures from Mount Athos* (exhibition catalogue), Thessaloniki 1997.
- Trifonova 2010: A. Trifonova, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, (PhD), Thessaloniki 2010.
- Tsarevskaya 2005: T. Tsarevskaya, Frescoes of the Church of St. Theodore Stratelates in Novgorod and the "Expressive" Trend in Late Palaeologan Art, *The Byzantine World*, pp. 451-66 (= in Russian).
- Tsigaridas 1978: E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, Μακεδονικά* 18 (1978), pp. 181-204.

- 1986: E. N. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Thessaloniki 1986.
- 1996: E. N. Tsigaridas, Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες, *Μονή Βατοπαιδίου*, pp. 235-84.
- 1996b: E. N. Tsigaridas, Διάγραμμα της μνημειακής ζωγραφικής κατά τη βυζαντινή περίοδο (963-1453), *Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού, 9ος – 20ος αιώνας, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Οι δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού: Πορευθέντες μάρτετε»*, Θεσσαλονίκη, 28 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 1994, Athens 1996, pp. 147-60.
- 1998: E. N. Tsigaridas, Εικόνες 12ου – 14ου αιώνα, in M. Vasilakis, J. Tavlakīs, E. Tsigaridas, *Ιερά μονή Αγίου Παύλου, Εικόνες*, Mount Athos 1998, pp. 17-39.
- 1999: E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999.
- 2000: E. N. Tsigaridas, Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα, *ΔΧΑΕ* 21 (2000), pp. 123-56.
- 2003: E. N. Tsigaridas, Μανουήλ Πανσέλννος, Ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων, στο E. N. Tsigaridas (ed.), *Μανουήλ Πανσέδηνος, εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Thessaloniki 2003, pp. 17-65.
- 2004: E. N. Tsigaridas, Icônes portatives de la deuxième moitié du XIV^e siècle au monastère de la Grande Lavra au mont Athos, *ΔΧΑΕ* 25 (2004), pp. 25-35.
- 2008: E. N. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέδηνου στην Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 2008.
- 2010: E. N. Tsigaridas, L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges Kalliergis, *ΔΧΑΕ* 31 (2010), pp. 53-68.
- Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006: E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida, *Ιερά μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Holy Mountain 2006.
- Tsitouridou 1987: A. Tsitouridou, La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIV^e siècle, *L'art de Thessalonique*, pp. 9-19.
- Vafeiades 2004: C. M. Vafeiades, Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα, *ΔΧΑΕ* 25 (2004), pp. 37-56.
- 2009: C. M. Vafeiades, Προτάσεις για τη μορφολογική τεκμηρίωση στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, *ΗπXρον* 43 (2009), pp. 27-52.
- 2010a: C. M. Vafeiades, *Περί της εν Άδω «κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (β' μισό 14ου – β' μισό 16ου αι.)*, Athens 2010.
- 2010b: C. M. Vafeiades, *Περί τοιχογραφίας. Ζητήματα σημειωτικής και τεχνικής δεοντολογίας*, Thessaloniki 2010.
- 2014: C. M. Vafeiades, Painting Work Systems in the Fourteenth Century: The Case of Markov Manastir, *Βυζαντινά* 33 (2013-2014), pp. 289-317.
- 2015: C. M. Vafeiades, The Byzantine Painting after 1341: The Rendering of Space and Form, *Βυζαντινά* 34 (2015-2016).
- Van Tricht 2011: F. Van Tricht, *The Latin Renovatio of Byzantium: The Empire of Constantinople (1204-1228)*, Leiden 2011.
- Vasilakeris 2013: A. Vasilakeris, Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου και το πρόσωπο του Αυτοκράτορα, *ΔΧΑΕ* 34 (2013), pp. 117-28.
- Vasilakis 2007: M. Vasilakis, Η Κρήτη υπό Βενετική κυριαρχία. Η μαρτυρία των μνημείων του 13ου αιώνα, *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, pp. 31-41.
- Vasilakis-Karakatsanis 1969: A. Vasilakis-Karakatsanis, Σημειώσεις σε μια εικόνα Βρεφοκρατούσας της Μονής Βατοπεδίου, *ΔΧΑΕ* 5 (1969), pp. 200-6.
- 1971: A. Vasilakis-Karakatsanis, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Athens 1971.
- Vélénis 1998-1999: G. Vélénis, L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammakaristos, *Zograf* 29 (1998-1999), pp. 103-11.
- Velmans 1965: T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge, *JSav* 1 (1965), pp. 358-412.
- 1977: T. Velmans, *La peinture murale Byzantine à la fin du Moyen Âge*, vol. I, Paris 1977.
- 1989: T. Velmans, La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIV^e siècle (1330-1370). Son rayonnement en Georgie, *Dečani et l'art byzantin*, pp. 75-95.
- Viewing the Morea*: Sh. E. J. Gerstel (ed.), *Viewing the Morea, Land and People in the Late Medieval Peloponnese*,

- Washington D. C. 2013.
- Visuality Before and Beyond the Renaissance*: R. S. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Vokotopoulos 1995: P. L. Vokotopoulos, *Ελληνική τέχνη, Βυζαντινές εικόνες*, Athens 1995.
- 2002: P. L. Vokotopoulos, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens and Jerusalem 2002.
 - 2007: P. L. Vokotopoulos, Η τέχνη στην Ήπειρο τον 13ο αιώνα, *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, pp. 47-56.
 - 2009: P. L. Vokotopoulos, Κυπριακές εικόνες στην Αμοργό, *ΔΧΑΕ* 30 (2009), pp. 225-32.
 - 2012: P. L. Vokotopoulos, *Η Μονή του Αγίου Δημητρίου στο Φανάρι. Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Athens 2012.
- Weitzmann 1944: K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, *GBA* 86 (1944), pp. 193-214 (= H. Kessler (ed.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago University Press, Chicago 1971, pp. 314-34).
- 1963: K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons in Mount Sinai, *The Art Bulletin* 45.3 (1963), pp. 179-203 (= Idem 1982, pp. 291-324.).
 - 1966: K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20 (1966), pp. 51-83.
 - 1975: K. Weitzmann, Byzantium and the West around the Year 1200, in J. Hoffeld (ed.), *The Year 1200: A Symposium, The Metropolitan Museum of Art Symposia*, New York 1975, pp. 53-69.
 - 1982: K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton New Jersey 1982.
 - 1984: K. Weitzmann, Crusader Icons and Maniera Greca, *Byzanz und der Westen*, pp. 143-59.
 - 1986: K. Weitzmann, Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, *ΔΧΑΕ* 12 (1984), pp. 63-116.
- Weitzmann, Loerke, Kitzinger Buchthal 1975: K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, H. Buchthal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton University Press, Princeton 1975.
- Weppelmann (ed.) 2006: S. Weppelmann (ed.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei* (exhibition catalogue), Berlin 2006.
- Weyl Carr 1995: A. Weyl Carr, Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art, *DOP* 49 (1995), pp. 339-57.
- 2009: A. Weyl Carr, Three Illuminated Chrysobulls of Andronikos II?, *Nea Rhome* 6 (2009), pp. 451-64.
- Wharton-Epstein 1988: A. J. Wharton-Epstein, *Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery: A Comparative Study of Four Provinces*, Pennsylvania State University, Pennsylvania 1988.
- Winfield 2006: D. C. Winfield, Byzantine and Crusader Art: sir Steven Was Right, *Byzantine Style*, pp. 159-73.
- Χειρ Αγγέδου*: M. Vasilakis (ed.), *Χειρ Αγγέδου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, (exhibition catalogue), Athens 2010.
- Χρήμα και αγορά*: N. G. Moschonas (ed.), *Χρήμα και αγορά στην εποχή των Παλαιολόγων, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου, Χαλκίδα 22-24 Μαΐου 1998*, Athens 2003.
- Xygiopoulos 1952: A. Xygiopoulos, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Thessaloniki 1952 (= Thessaloniki 2007).
- 1953: A. Xygiopoulos, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1953.
 - 1957: A. Xygiopoulos, *Σχεδιάσμα ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athens 1957.
 - 1964-1965: A. Xygiopoulos, Νέαι προσωπογραφίες της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-1965), pp. 53-70.
- Zakharova 2011: A. Zakharova, Miniatures of the Imperial Menologia, *Nea Rhome. Rivista di Ricerche Bisantinistiche* 7 (2011), pp. 131-53.
- Zakythinos 1975: D. A. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée. Vie et Institutions*, London 1975.
- Zarras 2011: N. Zarras, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εσθωνών Ευαγγελίων στην Παλαιολογεία μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Thessaloniki 2011.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α΄. Η «τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως»: εύρημα ή γεγονός;

Εξετάζοντας κανείς με προσοχή το πλήθος των περί τη βυζαντινή ζωγραφική μελετών θα διαπιστώσει πως τις διαπερνά ένα «ανομολόγητο», αν και καθολικής σχεδόν εφαρμογής, θεώρημα. Τούτο βεβαιώνει πως τα εικαστικά επιτεύγματα και γενικώς οι σπουδαίες καλλιτεχνικές εξελίξεις στο Βυζάντιο και στις χώρες που βρίσκονται εντός της σφαίρας επιρροής του έλκουν την καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη. Εύλογο, θα έλεγε κανείς, αφού η βυζαντινή πρωτεύουσα, ιδίως μετά τη βασιλεία του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, *είναι* το Βυζάντιο¹. Ποιό είναι όμως το ειδικό βάρος της υποθέσεως αυτής για την τεκμηρίωση της υπάρξεως της λεγομένης «τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως» και, ακολούθως, για τον προσδιορισμό του χαρακτήρα της, ιδίως από το 13ο αιώνα και εξής;

Είναι γνωστό πως η άποψη που έχουμε για τη βυζαντινή Κωνσταντινούπολη στηρίζεται στις γραπτές πηγές, κατά κύριο λόγο, και πολύ λιγότερο στις αρχαιολογικές μαρτυρίες. Πενιχρές είναι επίσης οι γνώσεις μας για την άσκηση της τέχνης και την παραγωγή καλλιτεχνημάτων στην ίδια την πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους. Όσα εικαστικά έργα σώθηκαν ή όσα αναφέρονται σε πηγές δυσκόλως δύνανται να τεκμηριώσουν είτε την ύπαρξη κάποιου συγκεκριμένου ύφους, χαρακτηριστικώς «κωνσταντινουπολίτικου», είτε την προέλευση εκ της Βασιλευούσης των ανά την επικράτεια καλλιτεχνικών τάσεων. Ο Robin Cormack έχει υποστηρίξει ότι η χρόνια δυσκολία, στην οποία προσκρούει σταθερώς η έρευνα περί την πρωτεύουσα του Βυζαντίου, καθ' όλες τις χρονικές περιόδους, έγκειται στην απώλεια τεκμηριωμένων και χρονολογημένων πηγών από αυτήν την ίδια². Συνεπώς πρέπει να είναι κανείς φειδωλός στη χρήση του όρου «τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως», ο οποίος χρησιμοποιείται συνήθως για το χαρακτηρισμό έργων, συνήθως υψηλής ποιότητας.

Παρόλα αυτά, η απουσία σημαντικής εκτάσεως εικαστικής παραγωγής στην Κωνσταντινούπολη σε περιόδους, όπως ο 12ος και ο 13ος αιώνας καθώς και η τελευταία εκατονταετία του βίου της, δεν στοιχειοθετεί υποχρεωτικώς την ανυπαρξία της μητροπολιτικής τέχνης ούτε τον ήσσονος σημασίας ρόλο της στη συγκρότηση υψηλής παιδείας εργαστηρίων ζωγραφικής. Τα εικαστικά δεδομένα και οι σωζόμενες μαρτυρίες επαρκούν, εκτιμώ, για να στοιχειοθετήσουν το πλαίσιο προσεγγίσεως της καλούμενης «τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως».

Ανέφερα προ ολίγου ότι στην Κωνσταντινούπολη του 12ου και 13ου αιώνα δεν σώζεται άξιο λόγου, ως προς την ποσότητα, εικαστικό υλικό, ώστε να δικαιολογηθεί ο πρωταγωνιστικός της ρόλος στις καλλιτεχνικές εξελίξεις του Βυζαντίου. Τούτο δεν οφείλεται μόνον στις μετά το 1453 οθωμανικές δηώσεις και μετασκευές βυζαντινών μνημείων. Είτε εξ αφορμής της πολιτικής διασπάσεως στα ύστερα χρόνια των Κομνηνών είτε διότι το εικαστικό «κενό», το οποίο άφησε η Λατινοκρατία, ήταν δυσαναπλήρωτο είτε επειδή οι δυσχέρειες της ανασυγκροτήσεως της αυτοκρατορίας επί Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, παρά τις χορηγίες του τελευταίου, δεν επέτρεψαν καλλιτεχνική άνθηση στην πρωτεύουσα ως τα 1300, είτε διότι η οικονομικώς ισχυρή τάξη είχε άλλες επενδυτικές βλέψεις, το πενιχρό των σωζόμενων τοιχογραφιών (Παμμακάριστος, Αγία Ευφημία, παρεκκλήσιο Αγίου Ιακώβου) συνιστά *argumentum ex silentio* για τη φαινόμενη αδυναμία της Κωνσταντινουπόλεως να διαχειριστεί και να «εκμεταλλευτεί» το καλλιτεχνικό δυναμικό στο ζωτικό της χώρο, ήδη από τα τέλη του 12ου αιώνα.

Ενισχυτικό μάλιστα της ανωτέρω απόψεως είναι το γεγονός ότι η ζωγραφική, την οποία εκτελούν τα μετά το έτος 1200 πρωτοπόρα εργαστήρια, όπως αυτό στη μονή Mileševa και στη μονή Đorđani, αποκαλύπτει καλλιτεχνικό επίπεδο εξόχως υψηλό. Τέτοιο επίπεδο προϋποθέτει καλλιτεχνική παράδοση, ικανό αριθμό ταλαντούχων και αμιλλώμενων δημιουργών και βεβαίως ηγεμονική ή αριστοκρατική χορηγία. Οι προϋποθέσεις αυτές, σε συνδυασμό με τα εικαστικά ευρήματα, υποδηλώνουν ότι το κέντρο διαχείρισης των σημαντικότερων μνημειακών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων στο 13ο αιώνα βρίσκεται εκτός Κωνσταντινουπόλεως, ήτοι στον ηγεμονικό οίκο των Nemanjić.

Εντούτοις, ο εντοπισμός των λαμπρότερων μνημειακών εικαστικών έργων της εποχής κυρίως στο χώρο επιρροής του σερβικού βασιλείου δεν πρέπει να παραπλανήσει τον μελετητή της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής, οδηγώντας αυτόν στην πίστη πως το καλλιτεχνικό δυναμικό της περιόδου και οι τάσεις που αυτό πρεσβεύει έχει άλλες εθνικές ή πολιτισμικές καταβολές. Κατά κύριο λόγο δε όταν είναι γνωστή στην έρευνα η σημαντική χορηγική δραστηριότητα της αριστοκρατικής τάξεως της Βασιλεύουσας κατά το 12ο και 13ο αιώνα³ και όταν τοιχογραφίες, όπως αυτές στη Mileševa και τη Đorđani, διαθέτουν *εδδηνίζοντα* χαρακτήρα, που μόνον με έργα βυζαντινής καταγωγής δύναται να συγκριθούν. Επιπλέον, οι χορηγοί εξεχόντων συνεργείων ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, όπως αυτό που ιστορεί μέρος του ναού του Αγίου Δημητρίου Κατσούρη στην Άρτα, αυτό του Ευτυχίου Αστραπά στην Αχρίδα και αυτό του «Μανουήλ Πανσέληνου» στο Άγιον Όρος και τη Θεσσαλονίκη, έχουν αποδεδειγμένη σχέση με την Κωνσταντινούπολη. Αναφέρομαι στην Άννα Παλαιολογίνα της Ηπείρου, ανιψιά του Μιχαήλ Η΄, στο Μέγα Εταιριάρχη Πρόγονο Σγουρό, εξάδελφο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄, και στον Πρωτοστράτορα Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη που με τη σύζυγό του θα συνδράμουν στην ανακαίνιση και διακόσμηση του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη⁴.

Η σχέση των ανωτέρω προσώπων με κορυφαία εργαστήρια του λεγομένου *ογκηρού* ύφους και, κατ' επέκταση, η πρόσληψη και η καθιέρωση του ιδιώματος αυτού στη Σερβία από τον Milutin και τους διαδόχους του, εξ αγχιστείας συγγενείς του βυζαντινού αυτοκράτορα και συνειδητά υποκείμενους στη βυζαντινή καλαισθησία, καθιστά φανερό την ενεργή και καθοριστικής σημασίας μετοχή της Κωνσταντινουπόλεως στη διαμόρφωση και καταξίωση της υψηλής ζωγραφικής της περιόδου. Επομένως η ισχνή παρουσία μνημειακών έργων στην Κωνσταντινούπολη στο δεύτερο μισό και στα τέλη του 13ου αιώνα δεν σημαίνει πως η εκτός αυτής καλλιτεχνική παραγωγή αποτελεί προϊόν άλλου πολιτικού κέντρου, έστω και εάν η οικονομική αρωγή των Σέρβων ηγεμόνων ήταν η κύρια πηγή της εικαστικής παραγωγής της περιόδου⁵.

Η ανωτέρω έμμεση προσέγγιση της μητροπολιτικής τέχνης οδηγεί σε σπουδαία αποτελέσματα όταν αυτή συνδυάζεται με «θετικές» και άμεσες μαρτυρίες. Διότι, *as προσθέσω*, πως ό,τι έχουμε από την Κωνσταντινούπολη και την παράδοσή της, μετά το 1150, δεν είναι μόνον τα φιλοτεχνημένα εκεί έργα - κυρίως ανάμεσα στα 1290 και 1320 - αλλά και τα εκτός αυτής σύνολα καθώς και τα φορητά έργα, τα οποία συνδέονται βεβαιωμένως με την ηγετική της τάξη. Και τούτα, για τα οποία θα γίνει ικανός λόγος στα επόμενα κεφάλαια, ομολογώ πως δεν είναι λίγα. Επομένως, ο συνδυασμός των έμμεσων και άμεσων ενδείξεων και μαρτυριών μπορεί, όπως εκτιμώ, να καλύψει σε βαθμό ικανό το χάσμα γνώσεως που έχει αφήσει το ευάριθμο των σωζόμενων εικαστικών έργων στην πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους.

Οφείλω, παρόλα αυτά, να σημειώσω ότι η σταθερή στο χρόνο παρουσία και συμβολή των μητροπολιτικών εργαστηρίων, εντός και εκτός βυζαντινής επικράτειας, διόλου αποκλείει την πιθανότητα υπάρξεως και άλλων κέντρων παραγωγής υψηλής τέχνης, τουλάχιστον σε περιφερειακό επίπεδο. Η ίδρυση ανεξάρτητων βαλκανικών κρατών στα τέλη του 12ου αιώνα και η δημιουργία αυτοδύναμων κρατιδίων εντός της βυζαντινής επικράτειας από τοπικούς άρχοντες, σε συνδυασμό με τη διάσπαση που θα προκαλέσει η Τέταρτη Σταυροφορία (1204), θα ευνοήσει την ανάπτυξη ισχυρών περιφερειακών κέντρων⁶. Θα πρέπει όμως να ληφθεί υπόψη ότι η σχέση του μητροπολιτικού

ομφαλού με τα καλλιτεχνικά προϊόντα της «βυζαντινής» περιφέρειας ή των αυτόνομων κρατών που βρίσκονται στη σφαίρα επιρροής του είναι ίσως περισσότερο πολύπλοκη, από όσο μπορεί να υποθέτει κανείς. Διότι τι ακριβώς χαρακτηρίζει ο όρος *βυζαντινός-ή-ό* αναφορικά με την τέχνη; Εάν με τον όρο αυτό εννοούμε ό,τι παράγεται σε βυζαντινό έδαφος από βυζαντινό τεχνίτη και για βυζαντινό παραγγελιοδότη, τότε η πλειονότητα των εικαστικών έργων που θεωρούνται «βυζαντινά» δεν εμπίπτει σε αυτήν την κατηγορία. Προς τούτους, το ανωτέρω κριτήριο είναι άνευ αντικειμένου, εφόσον η αυτοκρατορία της Κωνσταντινουπόλεως, ως *Νέα Ρώμη* και *Νέα Σιών*, είχε, ως γνωστόν, οικουμενικό χαρακτήρα. Επιπλέον, το Βυζάντιο ήταν πολυφυλετικό, όπως κάθε διευρυμένο γεωγραφικώς βασίλειο, τα δε σύνορά του ήταν πάντα ασταθή και ευμετάβλητα. Ευλόγως, λοιπόν, ο όρος *βυζαντινή τέχνη* ή *τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως* θα πρέπει να εκλαμβάνεται όχι *sensu stricto*, ήτοι ως προϊόν μιας «κλειστής» επικράτειας με εθνικό χαρακτήρα, αλλά ως απότοκο κουλτούρας οικουμενικής, τις συντεταγμένες της οποίας ορίζει η ελληνορωμαϊκή παράδοση της Μεσογείου. Κατά συνέπεια το μορφολογικό σύστημα που εκφράζει η «περίφεια», δηλαδή οι χώρες και οι περιοχές, οι οποίες συνναρτώνται με την εν λόγω παράδοση, μπορεί να είναι κοινό με αυτό του μητροπολιτικού κέντρου, χωρίς τούτο να σημαίνει πως η τέχνη που παράγεται στις χώρες δύναται να θεωρηθεί αυτόχρονα μητροπολιτική. Αυτό θα ήταν ασυγχώρητη απλούστευση. Ίσως αυτό που ονομάζουμε *τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως* να ήταν ορθότερο να εκληφθεί όχι ως μονοσήμαντος εικαστικός συρμός, αλλά ως πεδίο αισθητικής διαμεσολαβήσεως, ως κωδευτήριο γηγενών και ενίοτε αλλότριων ρυθμών, του οποίου, ωστόσο, η κωδευμένη ύλη εκβάλλει πάντοτε σε μια μορφή *κλασικισμού*.

Το τελευταίο συμπέρασμα οδηγεί σε ένα παράπλευρο ερώτημα, άξιο να σχολιασθεί: υφίσταται τεχνοτροπική ενότητα και εξελικτική συνέπεια στα καλλιτεχνικά προϊόντα της Κωνσταντινουπόλεως, ώστε να δικαιολογηθεί ο καθοριστικός της ρόλος στην ανάπτυξη της βυζαντινής τέχνης;

Είναι αληθές ότι η πρωτεύουσα του Βυζαντίου, ιδίως στα ύστερα χρόνια του βίου της, δεν φαίνεται να ήταν ένα «ομογενές» κέντρο, εξ απόψεως αισθητικής. Τα εργαστήρια ζωγράφων παρουσιάζουν «κινητικότητα» ύφους, είτε εξ αφορμής των εργασιακών αναγκών είτε λόγω επαφής με άλλες παραδόσεις, γηγενείς ή αλλότριες. Εξαιτίας αυτού, άλλο χαρακτήρα έχουν οι τοιχογραφίες στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας, μνημείο χορηγικό του ηγεμόνα Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1238-1263) και άλλο αυτές της πρώτης φάσεως στη Μητρόπολη του Μιστρά (1272-1291), οι οποίες θεωρούνται έργο μητροπολιτικής εμπνεύσεως. Άλλο είναι το ύφος του ζωγράφου του Πρωτάτου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου Θεσσαλονίκης και άλλο εκείνο των ψηφιδωτών της Παμμακάριστου στην Κωνσταντινούπολη, μολοντί τα δύο έργα έχουν κοινή χορηγία. Διαφορετικώς αποδίδει τη φόρμα ο Καλλιέργης στο ναό του Χριστού στη Βέροια και άλλως ο ψηφιδογράφος των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, παρότι έχουν κοινή, ως φαίνεται, επιστοασία, τον πατριάρχη Νήφωνα Α΄. Ο υπεύθυνος για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος ζωγραφίζει με τρόπο διαφορετικό από αυτόν της περίφημης εικόνας του Μουσείου Hermitage, καίτοι είναι γνωστή η σχέση των δύο έργων με τους αξιωματούχους, Αλέξιο και Ιωάννη. Άλλα χαρακτηριστικά έχουν οι μικρογραφίες του χειρόγραφου του Μανουήλ Β΄ στο Saint Dennis και άλλα σύγχρονη η εικόνα των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου, παραγγελία του Ανδρόνικου Παλαιολόγου, δεσπότη της Θεσσαλονίκης (1408-1423), τρίτου γιου του εν λόγω αυτοκράτορα⁷.

Εντούτοις, ο υφιστάμενος υφολογικός πλουραλισμός δεν υποδηλώνει υποχρεωτικώς διακεκριμένη τεχνοτροπία, με άλλες μάλιστα φυλετικές ή πολιτισμικές καταβολές, εφόσον η τεχνοτροπία, ιδίως σε παλαιότερους χρόνους, συνιστά υπερατομικό γεγονός. Για το λόγο αυτό εντάσσουμε στην ίδια στιλιστική κατηγορία ζωγράφους με διαφορετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία και δεξιότητα, όπως, χάριν παραδείγματος, κατατάσσουμε στο «ογκπρό» ιδίωμα (1290-1320), τον «Μανουήλ Πανσέληνο», τον Ευτύχιο Αστραπά, το γιο του τελευταίου, Μιχαήλ καθώς και το ζωγράφο του νάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου, των οποίων η ζωγραφική διόλου ταυτόσημη είναι. Εξ αντιθέτου, η υφολογική ετερότητα εικαστικών έργων, τα οποία έχουν κοινή χορηγία και επομένως ομόλογο αισθητικό κριτή-

ριο, υποδηλώνει πως για τους εντολείς η ετερότητα αυτή θα ήταν ανεκτή και πάντως μη δηλούσα ουσιώδη παρέκκλιση από τη συλλογική και κατεστημένη καλαισθησία. Αυτό επιβεβαιώνει η πρόσληψη από τον Ταραχνειώτη και τη Μαρία Βράναινα τοπικών ως φαίνεται ζωγράφων για τη διακόσμηση των παρεκκλησίων της Θεσσαλονίκης και της Κωνσταντινουπόλεως, αντιστοίχως.

Θα τόνιζα ακόμη πως η υφολογική «πολυφωνία» δεν υποδηλώνει ανεπάρκεια του βυζαντινού κέντρου εξουσίας να διαμορφώσει ενιαία αισθητική και να κατευθύνει τις εικαστικές εξελίξεις. Απεναντίας, εκφράζει τις εκδοχές ενός ενιαίου συστήματος δομήσεως της φόρμας, μιας κοινής εικαστικής γλώσσας, στραμμένης μονομερώς προς την «κλασική» φόρμα, η οποία θα καταστεί η «επίσημη» μορφή εκφράσεως της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως, ήδη από την εποχή του Ιουστινιανού⁸.

Β'. Παράγοντες διαμορφώσεως του χαρακτήρα της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου.

Η αναδρομή στην Αρχαιότητα.

Εξαιρετικής σπουδαιότητας ζήτημα για την εξέλιξη της μεσαιωνικής ζωγραφικής στις περιοχές της Βαλκανικής και της Ανατολικής Μεσογείου αποτελεί, μεταξύ άλλων, η διερεύνηση της προελεύσεως και των παραγόντων διαμορφώσεως του εικαστικού ιδιώματος που ονομάζουμε *παλαιοδόγιο*, κατ' επέκταση δε η αναζήτηση του πολιτικού κέντρου, εντός του οποίου τούτο έμμελε να κυοφορηθεί. Σπουδαίοι Βυζαντινολόγοι, όπως ο Ο. Demus (1958), ο Ρ. Miljković-Repek (1963), η Μ. Σωτηρίου (1969), ο Μ. Χατζηδάκης (1974), ο Β. Todić (1987) και άλλοι νεότεροι, όχι λιγότερο επιφανείς, αναμετρήθηκαν με το εν λόγω *argumentum*, εξετάζοντας επιστημονικά ποικίλες όψεις του. Οι εικαστικές, ιστορικές και γεωγραφικές συντεταγμένες του ζητήματος θα αποτελέσουν για τους ανωτέρω ερευνητές καίριας σημασίας αντικείμενο, επί του οποίου θα εστιασθεί η ερμηνευτική τους, με λαμπρά αποτελέσματα ως επί το πολύ.

Δίχως να με διακατέχει διάθεση προγραμματικής ανασκευής ή απορρίψεως των, ελεγχόμενων ως έγκυρων, ερμηνειών των προ εμού επιστημόνων, θα επιθυμούσα να καταθέσω την άποψή μου, σχετικώς με την καταγωγή του «παλαιοδόγιου» ιδιώματος. Προτίθεμαι δε να εστιάσω την κριτική μου επί τριών σημείων, επειδή ακριβώς τούτα παραμένουν μέχρι σήμερα πεδίο συχνής αναφοράς: α) στην αναδρομή στην αρχαία τέχνη, ως αίτιο διαμορφώσεως της εν λόγω ζωγραφικής, β) στη συμβολή της Δυτικής ή σταυροφορικής τέχνης και γ) στο βασίλειο της Νικαίας (1204-1261), ως «*natale solum*» της τέχνης των Παλαιολόγων.

Η πλέον δημοφιλής και κρατούσα άποψη είναι πως η «παλαιολόγεια» τεχνοτροπία συνιστά παρεπόμενο της αναδρομής στην τέχνη της κλασικής αρχαιότητας και της σπουδής αρχαίων προτύπων⁹, κυρίως διά μέσου των εικονογραφημένων χειρογράφων της περιόδου της δυναστείας των «Μακεδόνων» αυτοκρατόρων (867-1059)¹⁰.

Ως προς τη γηγενή προέλευση του ιδιώματος της εποχής των παλαιολόγων δεν θα διαφωνήσω, όπως δεν θα αρνηθώ τη σιλιστική σχέση των έργων του 13ου αιώνα με τα αυλικά έργα του 9ου-11ου. Οφείλω όμως να αμφισβητήσω την άμεση σχέση της τεχνοτροπίας αυτής, αλλά και της μεσαιωνικής ζωγραφικής εν γένει, με την κλασική τέχνη, δηλαδή τη γλυπτική και την αγγειογραφία του 5ου-4ου π.Χ. αιώνα.

Η άποψη περί «αναβιώσεως» ή περί «αναδρομής» στην αρχαιότητα, είτε αφορά στα έργα της Μακεδονικής είτε σε αυτά της Παλαιολόγειας δυναστείας, έχει ήδη δεχθεί αυστηρή κριτική από ερευνητές κύρους, ωσάν τον C. Mango και τους A. P. Kazhdan και A. Wharton Epstein¹¹. Ακόμη και ο H. Belting¹², ερευνητής, ο οποίος ανήκει στην κατηγορία εκείνων που θεωρούν ως κύριο χαρακτηριστικό του παλαιοδόγιου ύφους τον «αναδρομικό κλασικισμό», υποστηρίζει πως η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών στη μονή Sorocani (1263-1268) εκφράζει επιφανειακή προσέγγιση της αρχαιότητας και όχι *επιστροφή στη φύση*.

Εντούτοις η, ομολογουμένως ελκυστική, άποψη περί επιστροφής στην τέχνη της αρχαιότητας δεν έπαψε να συγκινεί τη σκέψη πολλών, Ελλήνων κυρίως, ιστορικών της τέχνης του Βυζαντίου. Για λόγους συντομίας επιθυμώ να σχολιάσω μία μόνον περίπτωση, επειδή ακριβώς αναφέρεται σε κορυφαίο μνημείο της παλαιολόγιας περιόδου, το γραπτό διάκοσμο του ναού του Πρωτάτου στη χερσόνησο του Άθω (περί το 1300).

Ο ακάματος ερευνητής της βυζαντινής ζωγραφικής και ειδικώς του Πρωτάτου, Ε. Τσιγαρίδας, στο σχετικό με τις τοιχογραφίες του ναού κείμενό του, επαναλαμβάνει έναν ολίγο-πολύ αποδεκτό *τόπο* στην έρευνα: *Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου εκφράζουν μία ενσυνείδητη στροφή... στο ιδεώδες του κλασικού... στον κλασικισμό της περιόδου των Παλαιολόγων οφείλεται το ενδιαφέρον του Πανσέδηνου για τη χρησιμοποίηση αρχαίων προτύπων, που συμβαδίζει με επιστροφή στα «αρχέτυπα της ορθοδοξίας»... Τα πρότυπα από την αρχαιότητα... ήταν προσβάσιμα στον καθυπόχρητο Πρωτάτου είτε από την άμεση γνώση των αρχαίων αγαθμάτων... είτε... μέσω κυρίως των εικονογραφημένων χειρογράφων»¹³.*

Από τα πρότυπα που καταθέτει ο συγγραφέας επιλέγω να σχολιάσω τη «χαλαρή στάση» και τη «συγκρατημένη θλίψη» των Αποστόλων στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, γνωρίσματα συνδεδεμένα με την τέχνη των επιτύμβιων στηλών της κλασικής περιόδου¹⁴, καθώς και τη μορφή του αγγέλου στη Βάπτιση του Χριστού, την οποία ο ίδιος ερευνητής συσχετίζει με το ανάγλυφο της «Νίκης σανδαλίζουσας». Ως γνωστόν, το ανάγλυφο προέρχεται από το ναό της Αθηνάς Νίκης, του αρχιτέκτονα Καλλικράτη, και σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο Ακροπόλεως των Αθηνών (410-400 π.Χ.).

Μολονότι οι παρατηρήσεις του κ. Ε. Τσιγαρίδα δεν κατατίθενται με τρόπο απόλυτο και αξιωματικό και παρότι αντανakλούν όχι τόσο προσωπικές, αλλά καθιερωμένες στην έρευνα απόψεις οφείλω να υπογραμμίσω ότι η έκφραση συναισθήματος στις μορφές του Πρωτάτου ελάχιστη σχέση έχει με αυτήν των κλασικών επιτύμβιων. Στην περίπτωση των αττικών επιτύμβιων στηλών, και γενικώς της αρχαίας πλαστικής, ο χαρακτήρας του εικονιζόμενου και η ψυχική του διάθεση προκύπτει από το σύνολο των μορφικών στοιχείων και όχι αποσπασματικός. Τα στοιχεία τούτα, όπως ο ρυθμός, η συνοχή των όγκων και η εσωτερική τους αρμογή, η αμφισημία των περιγραμμάτων κ.α., ερμηνεύουν και ψυχογραφούν τα πρόσωπα, με τρόπο απaráμιλλο. Επιπλέον, στην κλασική τέχνη η ανάγκη για εκδήλωση συναισθημάτων δεν οδηγεί σε παραμορφώσεις ή συσπάσεις των ανατομικών όγκων και των χαρακτηριστικών του προσώπου. Στη βυζαντινή τέχνη, αντιθέτως, και στο Πρωτάτο ειδικότερα, η ψυχική διάθεση προκύπτει κυρίως από στερεότυπους μορφασμούς και χειρονομίες¹⁵. Επισημαίνεται πως οι μορφασμοί και οι χειρονομίες αυτές περιορίζονται σε δύο-τρεις τύπους, που μάλιστα δεν εφαρμόζονται με αυστηρότητα. Λόγου χάριν, η σύσπαση των φρυδιών των Αποστόλων στην παράσταση της Κοιμήσεως θεωρείται πως δηλώνει την οδύνη τους. Και όμως, το ίδιο στοιχείο απαντά επίσης σε περιπτώσεις, στις οποίες ουδείς λόγος θλίψεως υφίσταται, όπως στα τρία παιδιά που χορεύουν στη Βάπτιση του Χριστού (εικ. 1)¹⁶. Οι χειρονομίες, η κίνηση και οι συσπάσεις του προσώπου στη ζωγραφική του Βυζαντίου συνάπτονται με την τυπολογία των θεατρικών προσωπείων της αρχαιότητας και της χειρονομίας του ρωμαϊκού Μίμου και όχι με την ατομικότητα, όπως την εννοούμε σήμερα¹⁷.

Όσον αφορά δε στη στάση των σωμάτων, σύγκριση των μορφών των Αποστόλων στην εξετα-

[Εικ. 1]
Άγιον Όρος,
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Η Βάπτιση του Χριστού.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 2β]
 Άγιον Όρος, Ι. Ν. Πρωτάτου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
Λεπτομέρεια.



[[Εικ. 2α]
 Αθήνα.
 Αρχαιολογικό Μουσείο.
Επιτύμβιο της Ηγησώς
Προξένου.

ζόμενη σκηνή του Πρωτάτου (εικ. 2α) με το ωραίο επιτύμβιο της Ηγησώς του Προξένου, φιλοτεχνημένο ίσως με τη σμίλη του Καλλίμαχου στα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. (εικ. 2β), ή με τη φημισμένη «στήλη του Ιλισού» (340-330 π.Χ.) στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο των Αθηνών¹⁸ αποδεικνύει πως οι μορφές του ζωγράφου του Πρωτάτου στερούνται *χαλαρής στάσεως*, ενίοτε δε και στηρίξεως. Ο πρώτος στα δεξιά Απόστολος (Πέτρος) ρίχνει το κέντρο βάρους προς τα οπίσω, δίδοντας την εντύπωση ότι θα καταπέσει αυθωρεί. Ο δεύτερος στη σειρά Απόστολος είναι σχεδιασμένος κατά μέτωπο, με το βάρος να πίπτει στο δεξιό μηρό. Παρά ταύτα, το αντίστοιχο πέλμα είναι μετέωρο. Βεβαίως, αυτό δεν σημαίνει πως ο λαμπρός καλλιτέχνης του Πρωτάτου αγνοεί σχέδιο ή δεν αντιλαμβάνεται την έννοια της αστάθειας. Απλώς η κατά φύση έδραση των μορφών δεν αποτελεί για αυτόν αναγκαία εικαστική συνθήκη. Κατά συνέπεια δεν υφίσταται θέμα συγκρίσεως μεταξύ της τυπικής-εμβληματικής στάσεως της μορφής του Πρωτάτου και του ορθολογικού χιασμού της δούλης στην επιτάφια στήλη της Ηγησώς, χιασμό που προδίδει όχι μόνον το πρόσθιο άνετο σκέλος, αλλά ολόκληρο το σώμα, έτι δε η πυχολογία.

Ως προς το συσχετισμό του αγγέλου, στα δεξιά του Χριστού της Βαπτίσεως (εικ. 3α), με το ανάγλυφο της «Νίκης σανδαλίζουσας» στο Μουσείο της Ακροπόλεως, έργο και αυτό του Καλλίμαχου,¹⁹ (εικ. 3β) θα έλεγα πως και τούτος ο συσχετισμός δεν με βρίσκει σύμφωνο. Στην παράσταση του Πρωτάτου αδυνατεί κανείς να καταλάβει, εάν ο άγγελος κινείται ή στέκεται σε διασκελισμό ή προσπαθεί να γονατίσει, επειδή ο κορμός του δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην κίνηση και τη θέση των μηρών. Όμως, στο ανάγλυφο της «Νίκης» ο γυναικείος κορμός έχει θαυμασώς αποτυπωθεί. Το σώμα διαγράφεται ευκρινώς υπό το χιτώνα, τις δε ρέουσες πτυχώσεις ορίζει τόσο η διάταξη των μερών του σώματος όσον και η κίνησή τους επ' αυτού. Απεναντίας, την πυχολογία του πρωταγινού αγγέλου κα-

θορίζει η στερεότυπη για τη στάση αυτή συνήθεια των βυζαντινών ζωγράφων.

Θα πρόσθετα ακόμη: ποιά σχέση μπορεί να έχει η δόμηση και ο τύπος στηρίξεως των παλαιολόγειων μορφών με το σωματικό τύπο και το κατά φύση σχεδιασμένο «πάτημα» των νεανικών μορφών στο έργο, λόγου χάριν, του *ζωγράφου του Αχιλλέως*²⁰; Σε δύο από τις ληκύθους του κορυφαίου στο είδος αυτό ζωγράφου²¹ ο γυμνός οπλίτης αποδίδεται υπό γωνία και κατ' ενώπιον αντιστοίχως. Στην πρώτη περίπτωση, το εγγύς του θεατή πόδι έχει προοπτική χάραξη, που σέβεται την ανατομία. Στη δεύτερη περίπτωση, η οποία αντιστοιχεί σε αυτήν του δεύτερου Απόστολου της Κοιμήσεως στο Πρωτάτο, ο άνδρας φαίνεται να κινείται προς το θεατή. Το δεξί του πόδι δέχεται το βάρος του σώματος, ενώ το αριστερό κάμπτεται, με την πτέρνα ανασπκωμένη και τα δάκτυλα να το στηρίζουν. Τέτοιου είδους στήριξη δεν γνώρισε η καλλιτεχνική παράδοση του Βυζαντίου.

Είναι βεβαίως αληθές ότι έργα της Αρχαιότητας σώζονταν στη μεσαιωνική Κωνσταντινούπολη, παρά τη λεηλασία που δέχθηκε η Πόλη από τους Σταυροφόρους το έτος 1204, γλαφυρώς αποδοσμένη από τον Νικήτα Χωνιάτη (De Signis) και εμμέσως τεκμηριωμένη στις Συλλογές της Δυτικής Ευρώπης και της Βενετίας²². Η κύρια και επίσημη πύλη εισόδου της βυζαντινής πρωτεύουσας, η καλούμενη «Χρυσή Πύλη», ήταν αφίδα θριάμβου, στολισμένη με αρχαία αγάλματα. Στον περίφημο Ιππόδρομο της πόλεως πολλά ήταν τα γλυπτά συντάγματα και τα μεμονωμένα αγάλματα, όπως αυτό του Ηρακλέους γονυπετούς. Στο προαύλιο του ναού της Αγίας Σοφίας ήταν ανιδρυμένος ρωμαϊκός έφιππος ανδριάντας επί κίονος. Συλλέκτες αριστοκράτες είχαν στην κατοχή τους γλυπτά και καμέους της ρωμαϊκής περιόδου²³.

Εντούτοις, ουδείς βυζαντινός ζωγράφος, γλύπτης ή αρχιτέκτονας φαίνεται να έστρεψε σε αυτά την προσοχή του. Ουδεμία πηγή μαρτυρεί περί συστηματικής σπουδής καλλιτέχνη τινός επί των υπολειμμάτων της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Εξ όσων γνωρίζω, δεν έχουμε κανένα δείγμα πιστής αντιγραφής αρχαίου καλλιτεχνήματος, ούτε κάποια άξια λόγου προσπάθεια συνεπούς μιμήσεως ψευδαισθησιακών «λύσεων» της κλασικής, ελληνιστικής ή ρωμαϊκής περιόδου²⁴. Εάν εξετάσει κανείς με αυστηρότητα τα συνήθη στη μνημειακή και μη ζωγραφική του 12ου, 13ου και 14ου αιώνα αρχαιότροπα μοτίβα ή και την αρχιτεκτονική πλαστική της ίδιας περιόδου θα διαπιστώσει ότι ουδεμία σχέση έχουν με το μακρινό τους πρότυπο, ως προς την καλλιτεχνική αντίληψη. Όπου αυτά υπάρχουν, είτε ως μοτίβα διακοσμήσεως είτε ως *τρόποι* εικαστικής εκτελέσεως, συνιστούν επίθετα στοιχεία, τα οποία δεν διαθέτουν δραστική ισχύ, ούτως ώστε να μεταβάλουν το μεσαιωνικό (= αφαιρετικό) υπόβαθρο της τέχνης του Βυζαντίου. Αλλά και εάν ακόμη δεχθεί κανείς πως ορισμένα θεμελιώδη στοιχεία του χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής έφθασαν ως το Βυζάντιο και καθόρισαν την καλλιτεχνική του έκφραση, όπως η κυριαρχία της ανθρώπινης μορφής, ο ρυθμός στη σύνθεση και η αφήγηση κατά ζώνες, αυτό σημαίνει ότι η υιοθέτηση των στοιχείων αυτών από τους Βυζαντινούς εκφράζει κοινά με την αρχαιότητα αιτήματα;



[Εικ. 3α]
Άγιον Όρος, Ι. Ν. Πρωτάτου.
Η Βάπτιση του Χριστού.
Λεπομέρεια.



[Εικ. 3β]
Αθήνα.
Μουσείο Ακροπόλεως.
Ανάκτορο Νίκης
Σανδαλίζουσας.

Είναι προφανές ότι, όπως και στην προ του 15ου αιώνα μεσαιωνική Δύση, το φιλότεχνο κοινό και οι ζωγράφοι της παλαιολόγειας περιόδου δεν ενδιαφέρθηκαν για την τέχνη της ειδωλολατρικής αρχαιότητας, υπό την έννοια μιας ουσιαστικής αναδρομής στους εκφραστικούς της τρόπους. Δεν στράφηκαν ποτέ σε αυτή με καθαρή ματιά και πρόνοια για μίμηση. Αυτό αποδεικνύει καταρχάς η εύγλωττη απουσία εκ των πηγών του 13ου και 14ου αιώνα γνήσιου αισθητικού ενδιαφέροντος για την κλασική τέχνη, παρά τη στροφή ορισμένων λογίων προς τις αισθήσεις, ήδη από την εποχή του Μιχαήλ Ψελλού²⁵, και παρά την εμμονή να θεωρούν εαυτούς τέκνα του αρχαιοελληνικού παρελθόντος²⁶. Το ίδιο υποδηλώνει σειρά ενδείξεων, εικαστικού χαρακτήρα. Επί παραδείγματι, η υποτιθέμενη αναδρομή στην αρχαιότητα δεν συνοδεύεται από στροφή προς την κοσμική, παγανιστικής προελεύσεως, θεματογραφία, διόλου άγνωστη στην προ του 12ου αιώνα τέχνη²⁷. Προς τούτοις, η παρουσία του *γυνού* στη μνημειακή τέχνη και στα χειρόγραφα της ύστερης βυζαντινής περιόδου είναι αμελητέα, καθώς η γυμνότητα συνδέεται από τους βυζαντινούς συγγραφείς με τον Παγανισμό²⁸.

Εν τέλει οι Βυζαντινοί, ως εκφραστές της Βιβλικής κοσμοαντιλήψεως²⁹, δεν είχαν λόγο να αρνηθούν την «ασφάλεια» της κατεστημένης μεσαιωνικής τους νοοτροπίας προς χάριν μιας «οριζόντιας» προσεγγίσεως της πραγματικότητας, την οποία ούτως ή άλλως αγνοούσαν. Η Αρχαιότητα, ως τρόπος σκέψεως και ζωής, συνυφασμένος με την κριτική παρατήρηση της φύσεως, του ανθρώπου και της ιστορίας, ήταν για αυτούς κάτι ξένο, ή τουλάχιστον ήσσονος σημασίας. Ότι γνώριζαν περί Αρχαιότητας οι καλλιτέχνες του Βυζαντίου ήταν το προϊόν των εικαστικών παραφράσεων των εικονογραφημένων χειρογράφων και της, επιδερμικής συνήθως, θεραπείας του λόγου των Κλασικών³⁰. Διά τούτο λοιπόν στρέφονταν πάντα προς τη *δική τους* παράδοση, όχι παλαιότερης της εποχής του Ιουστινιανού, και από εκεί αντλούσαν θέματα και ιδέες.

Παρόλα αυτά έχω καθήκον να σημειώσω ότι η παράδοση αυτή, παρά την ικανή απόκλισή της από τις αισθητικές επιταγές της κλασικής περιόδου, διόλου πτωχή είναι εξ απόψεως εικαστικής. Τουναντίον, η χειραφέτηση και η αυτοδυναμία της χριστιανικής μεσαιωνικής κουλτούρας είναι που δίδει τον ιδιάζοντα σε αυτήν χαρακτήρα και επομένως γνησιότητα εκφραστική και αξία στα, όντως λαμπρά, καλλιτεχνικά της προϊόντα.

Γ'. Παράγοντες διαμορφώσεως του χαρακτήρα της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου. Η συμβολή της Δύσεως και της σταυροφορικής Ανατολής.

Ανέφερα προηγουμένως ότι η άποψη που επικρατεί σήμερα είναι πως η *παλαιοδόγεια αναγέννηση*, όπως καλείται η ζωγραφική στα χρόνια των Μιχαήλ Η' και Ανδρόνικου Β', αποτελεί προϊόν αναδρομής στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Ωστόσο, ερευνητές, όπως οι E. Jeffreys και C. Mango³¹, υποστηρίζουν ότι ο «αναδρομικός» χαρακτήρας της μετά το 1261 τέχνης εκφράζει νέα αισθητική όραση, *ουμανιστική*, κατά την Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη³². Υπαινίσσονται ακόμη πως η όραση αυτή δεν μπορεί παρά να έχει διαμορφωθεί στο πλαίσιο της «Westernization», της επιδράσεως που θα ασκήσει η δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα και αισθητική επί της βυζαντινής κοινωνίας και τέχνης, ιδίως από τον καιρό του αυτοκράτορα Μανουήλ Α' Κομνηνού (1143-1180)³³ και βεβαίως κατά τη διάρκεια της λατινικής κατοχής (1204 – 1261). Εύλογο, θα ισχυριζόταν κανείς, αφού στα 1261, χρόνο ανακαταλήψεως της πρωτεύουσας του βυζαντινού κράτους από τον σφετεριστή του θρόνου των Λασκαριδών, Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο, είναι ήδη διαμορφωμένες οι βασικές μορφικές συνιστώσες της «παλαιολόγειας» τέχνης. Εντούτοις, η υπόθεση της έξωθεν επιδράσεως δεν τεκμηριώνεται³⁴.

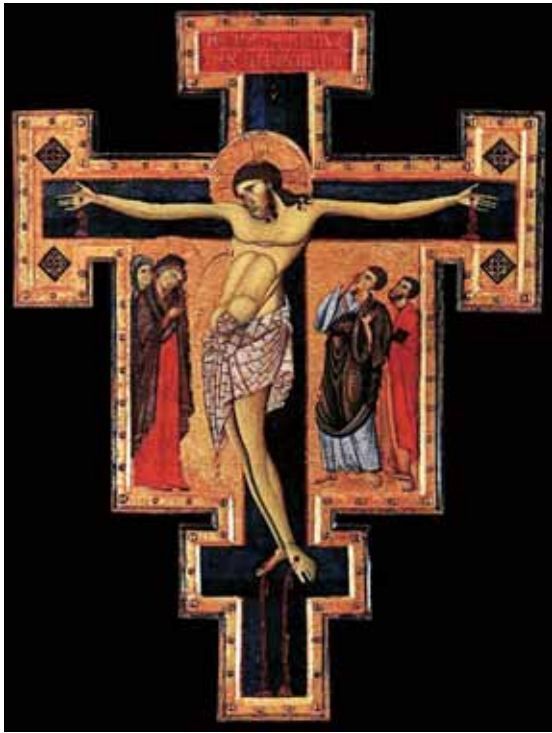
Καταρχάς αποτελεί παράδοξο η άποψη ότι η εγχώρια τέχνη θα μπορούσε να χειραγωγηθεί εικαστικώς από τη Δύση την περίοδο της λατινικής κατοχής του ελληνικού κόσμου, με δεδομένη (και κατανοητή) την εχθρότητα ή τουλάχιστον την καχυποψία των Βυζαντινών έναντι των κατακτητών και του δόγματός τους³⁵, καίτοι ο R. Cormack υποστηρίζει ότι μπορεί να ισχύει το αντίθετο³⁶. Τα μνη-

μεία υποδεικνύουν εναργώς ότι το ιδίωμα του όψιμου 13ου αιώνα σχηματίζεται στην ελεύθερη από Δυτικούς περιφέρεια του ορθόδοξου κόσμου: στη Σερβία, (καθολικό μονής Mileševa (1235;)), τη Βουλγαρία (Boyanska tsarkva (1259)) και στα τρία, μετά το 1204, σχηματισθέντα ορθόδοξα κράτη: στο υπό την ηγεσία του Μιχαήλ Κομνηνού Δούκα, γιου του σεβαστοκράτορα Ιωάννη Δούκα και εξαδέλφου του Αλεξίου Γ' Αγγέλου, Δεσποτάτο της Ηπείρου (καθολικό μονής Βλαχέρνας), στο βασίλειο της Τραπεζούντας (ναός Αγίας Σοφίας), που θα ιδρύσουν προ της κατακτήσεως της Κωνσταντινουπόλεως δύο εγγονοί του Ανδρόνικου Α' Κομνηνού (1183-1185), ο Αλέξιος Α' και ο Δαυίδ, και στο πλέον δυναμικό εκ των ανεξαρτήτων ελληνικών κρατών, την αυτοκρατορία της Νίκαιας, που θα συγκροτήσει ο Θεόδωρος Α' Κομνηνός Λάσκαρις, γαμπρός του έκπτωτου αυτοκράτορα Αλεξίου Γ' Αγγέλου (1195-1203)³⁷.

Στις περιοχές αυτές η εξουσία και η κουλτούρα των Δυτικών δεν είχε ισχυρή παρουσία και εμβέλεια, ώστε να θεωρήσει κανείς ότι αυτή θα μπορούσε να διεκδικήσει ηγετικό ρόλο στις τοπικές καλλιτεχνικές εξελίξεις. Αλλά και όπου η αλλότριος εξουσία ήταν ισχυρή ως τα 1261, κάτι τέτοιο δεν προκύπτει. Λαμπρό παράδειγμα, η Κωνσταντινούπολη, η οποία διατηρεί αμελητέα ίχνη «σταυροφορικής» καλλιτεχνικής δραστηριότητας, μολοντί συνιστά το πολιτικό κέντρο των Λατίνων στα χρόνια αυτά. Είτε λόγω της σύντομης και επισφαλούς περιόδου ηγεμονίας των Δυτικών είτε λόγω της «αδιαφορίας» των τελευταίων για αξιόλογες μεταβολές στο οικοδομικό τοπίο, η απουσία κτηριακών έργων και εικαστικών μνημείων στην κατεχόμενη πρωτεύουσα είναι εκφραστική της δημιουργικής αδράνειας των κατακτητών³⁸. Άλλωστε γνωρίζουμε από τις πηγές πως το ενδιαφέρον των Σταυροφόρων εξαντλείται στην οικειοποίηση των διαθέσιμων κτηρίων³⁹. Εξαιρέσεις, όπως ίσως οι τοιχογραφίες με το Βίο του αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης στο Kalenderhane Camii (εικ. 7) ή κάποια ζωγραφισμένα υαλοθραύσματα που βρέθηκαν στη μονή Παντοκράτορος, δεν αλλοιώνουν το γεγονός της υφέσεως της τέχνης στην Κωνσταντινούπολη της εποχής. Επιπλέον δε, έργα που, κατά τον K. Weitzmann⁴⁰, φιλοτεχνούνται στην υπό κατοχή Βασιλεύουσα και αφορούν σε Δυτικό χρήστη δεν υιοθετούν τη «γοτθική» τεχνοτροπία (1150-1280).

Αφετέρου, ενώ θα περίμενε κανείς πως η ζωγραφική της Δυτικής Ευρώπης θα έχει ισχυρή παρουσία και επιρροή στις περιοχές εκείνες που θα μείνουν υπό την εξουσία Φράγκων και Βενετών για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, τίποτε δεν προδίδει κάτι τέτοιο. Τα κατάλοιπα των Δυτικών μοτίβων στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα είναι ευάριθμα και ήσσονος σημασίας, και αυτά όμως αφορούν στην αρχιτεκτονική⁴¹. Τούτο ισχύει επίσης για την Κύπρο και την Κρήτη, όπου στα μνημεία του 13ου αιώνα η παρουσία ενετικών στοιχείων είναι περιορισμένη⁴². Τα δε ορθόδοξα μνημεία που οικοδομούνται στα κατεχόμενα, μετά το 1204, εδάφη μαρτυρούν προσήλωση στην πατρώα παράδοση. Λόγου χάριν, ο γραπτός διάκοσμος του ναού της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι Αργολίδας (1244) και της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αίγινα (1289), περιοχές που ανήκουν την εποχή αυτή στους Φράγκους ηγεμόνες των Αθηνών, ουδόλως αφίσταται των ορίων της ζωγραφικής του Βυζαντίου⁴³. Άλλωστε, παρά την αύξηση της ορθόδοξης εικαστικής δραστηριότητας σε ορισμένες περιοχές, η πώση της καλλιτεχνικής ποιότητας⁴⁴ είναι εντυπωσιακή. Εξ απόψεως τεχνοτροπικής, δεσπόζει συντηρητισμός, τρόποι πενιχροί, σχηματοποίηση της φόρμας και πάντως απουσία εμφανών ή αξίων λόγου Δυτικών επιδράσεων⁴⁵. Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι επί της βασιλείας του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου (1259-1282), αυτοκράτορα ευνοϊκώς διακείμενου προς το Δυτικό δόγμα, δεν απαντά εικονογραφικό δείγμα, το οποίο να τεκμηριώνει προσέγγιση της λατινικής θρησκευτικότητας και καλαισθησίας⁴⁶.

Είναι βεβαίως αληθές ότι οι εξελίξεις στην τέχνη του Βυζαντίου, προπάντων μετά το 1204, βαίνουν παραλλήλως με τη ροπή της δυτικοευρωπαϊκής σκέψεως και τέχνης προς τη φύση και τη βιωματική πρόσληψη των ιερών θεμάτων⁴⁷. Όμως οι τάσεις αυτές εκδηλώνονται κυρίως στο πεδίο της περίοπτης γλυπτικής, που στο Βυζάντιο είναι, ως γνωστόν, απύσχα. Η δε ζωγραφική της μεσαιωνικής Δύσεως δεν θα χειραφετηθεί ολοκληρωτικώς από τις οικείες στο Βυζάντιο συμβάσεις, μέχρι το πρώτο μισό του 14ου αιώνα, συμφώνως προς τους ερευνητές⁴⁸. Οι τοιχογραφίες, λόγου χάριν, στο Συ-



[Εικ. 4]
Παρίσι.
Μουσείο του Louvre.
Εσταυρωμένος επισυνδίου.

νοδικό της μονής Sigena στην Αραγονία (1183-1188), καθίδρυμα της βασιλισσας Sancha της Καστίλης και του Alfonso Β΄ της Αραγονίας, και οι περίφημες μικρογραφίες του λειτουργικού χειρογράφου (Missal) αριθ. 52 στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης (1180-1190)⁴⁹, εμφανίζουν εντυπωσιακές ομοιότητες με την αντίστοιχη βυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή. Σημαντικά δείγματα εξαρτήσεως από τη βυζαντινή παράδοση είναι επίσης ο Εσταυρωμένος του Μουσείου του Louvre (1260) (εικ. 4) και αυτός του Master of St. Francis (1272) στη Συλλογή εικόνων του Βρετανικού Μουσείου, τα μωσαϊκά του Pietro Cavallini στο ναό της Santa Maria in Trastevere στη Ρώμη, καθώς και τα σπαράγματα μικρογραφιών στο Εθνικό Μουσείο της Στοκχόλμης και στο Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi στη Φλωρεντία (μετά το 1300)⁵⁰. Αξίζει, ωστόσο, να υπογραμμισθεί ότι η εξάρτηση της Δυτικής μεσαιωνικής τέχνης από το Βυζάντιο δεν συνιστά ειλικαστική χειραγωγή. Η ιταλική ζωγραφική του Duecento θα ορίσει δική της ατραπό εξέλιξης, παρά την εμμονή στη *Maniera Graeca*⁵¹.

Ελαφρώς διαφορετική, αλλά σύμφωνη με του K. Weitzmann και του J. Folda, άποψη καταθέτει ο R. Cormack⁵². Ο βρετανός ερευνητής υπαινίσσεται πως η τέχνη που θα σταθεί κρίσιμη και καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση και εξέλιξη του «παλαιολόγειου» ιδιώματος είναι η καλούμενη «σταυροφορική» της Ανατολικής Μεσογείου.

Εννοείτε πως δεν προτίθεται να περιγράψω εκτενώς και να διερευνήσω εδώ τα ποικίλα ζητήματα που αφορούν στη «σταυροφορική» τέχνη, ούτε τα πορίσματα της σχετικής έρευνας. Για την τέχνη αυτή έχουν μιλήσει διεξοδικώς ερευνητές υψηλού κύρους, όπως ο H Buchtal, ο K. Weitzmann, η D. Mouriki, η G. Kühnel και ο J. Folda, χωρίς τούτο να σημαίνει πως έχουν καλυφθεί όλα τα ερευνητικά κενά αλλά και η ανεπάρκεια πολλών εκ των πορισμάτων. Άλλωστε το ειδοποιό γνώρισμα και τα γεωγραφικά και χρονικά όρια της τέχνης «των Σταυροφόρων» δεν είναι εισέτι προσδιορισμένα με ακρίβεια⁵³. Παρά ταύτα, οφείλω να τεκμηριώσω την άποψή μου έναντι της τέχνης αυτής, για δύο λόγους: πρώτον, εξ αφορμής του σχολιασμού ορισμένων «σταυροφορικών», όπως θεωρούνται, έργων στην παρούσα μελέτη και, δεύτερον, εξαιτίας της θέσεως του R. Cormack, περί συμβολής της τέχνης «των Σταυροφόρων» στην εξέλιξη της ύστερης ζωγραφικής του Βυζαντίου.

Στην περιοχή της μεσαιωνικής Ανατολικής Μεσογείου σώζεται ικανός αριθμός εικαστικών έργων, τα οποία θα μπορούσαν να ενταχθούν σε τρεις κύριες ομάδες: α) έργα αμιγώς ρωμανικής τεχνοτροπίας (Μικρογραφίες του κώδικα Paris, BNF, MS fr. 2628, με την *Ιστορία της Outremer*), β) έργα αμιγώς βυζαντινής τεχνοτροπίας, ενίοτε σε εκδοχή αφελή (τοιχογραφίες μονής Kaftân) και γ) έργα *συμμιγγούς* τεχνοτροπίας, ήτοι έργα καλλιτεχνών, στα οποία η βυζαντινή τεχνοτροπία συνυπάρχει με ορισμένα λατινικής προελεύσεως μοτίβα (Abu Gosh, εικόνες της μονής Σινά) αλλά και, αντιστρόφως, έργα καλλιτεχνών, στα οποία η ρωμανική-γοτθική τεχνοτροπία συνυπάρχει με ορισμένα βυζαντινής προελεύσεως μοτίβα (Arsenal Bible, Kahn Madonna, Παναγία Καρμελιτών (Κύπρος)). Εντούτοις, οι ερευνητές συναθροίζουν τα έργα της Ανατολικής Μεσογείου σε ενιαίο και αυτοτελές ρεύμα, το «σταυροφορικό», παρότι διακρίνουν σε αυτό σημαντικές υφολογικές παραλλαγές. Ο αφορισμός του K. Weitzmann (1963), πως *ότι φημιτεχνείται σε σταυροφορικό έδαφος από σταυροφόρο καλλιτέχνη για σταυροφόρο εντοδεία είναι σταυροφορικό*, έχει καθορίσει την περί «σταυροφορικής» τέχνης θεώρηση της σύγχρονης έρευνας, παρότι συνιστά ασυγχώρητη γενίκευση και, το κυριότερο, αγνοεί τη *μορφή*, ως τον καίριο παράγοντα καθορισμού του χαρακτήρα ενός καλλιτεχνικού ρεύματος ή έργου⁵⁴.

Αλλά ας δούμε τα δεδομένα λεπτομερώς. Το λεγόμενο Ψαλτήριο της βασίλισσας της Ιερουσαλήμ Melisende (MS Egerton 1139) διακοσμείται στους Αγίους Τόπους από τέσσερις, Δυτικούς κατά τους ερευνητές, ζωγράφους μεταξύ των ετών 1131 και 1143⁵⁵ (εικ. 5). Από εικονογραφικής απόψεως πε-

ριλαμβάνει είκοσι πέντε, συνεχόμενες και χωρίς παρεμβολή κειμένου, ολοσέλιδες μικρογραφίες με σκηνές από το Βίο του Ιησού και της Θεοτόκου καθώς και την παράσταση της Δεήσεως. Οι εν λόγω μικρογραφίες συντάσσονται πλήρως με τη βυζαντινή εικονογραφική και τεχνοτροπική παράδοση. Τα υπόλοιπα εικονιστικά στοιχεία, μέταλλα με ζώδια στο Μηνολόγιο, αρχικά γράμματα και προμετωπίδες συνδέονται όντως με τη Δυτική παράδοση, αλλά όμως είναι έργο των γραφέων.

Παρότι λοιπόν η διάταξη των παραστάσεων, τα αγιόνυμια, η εικονογραφία και η τεχνοτροπία είναι βυζαντινή αναμφιβόλως, οι ερευνητές θεωρούν το έργο «σταυροφορικό», απλώς και μόνον διότι φιλοτεχνείται προς χάριν Δυτικού παραλήπτη σε σταυροφορικό έδαφος (;) και σε γλώσσα εικότως λατινική. Παραδόξως δε η εμφανής αυτοτέλεια των είκοσι πέντε ολοσέλιδων ευαγγελικών παραστάσεων στον κώδικα της «Melisende» δεν εγείρει υποψίες για ανάθεση αυτών σε αμιγώς βυζαντινής παιδείας ζωγράφο. Θεωρείται δε αυτό απίθανο, καίτοι είναι γνωστό πως βυζαντινοί ζωγράφοι εργάζονται για Δυτικούς παραγγελιοδότες, όπως στην περίπτωση των ψηφιδωτών συνόλων της Σικελίας (β' μισό 12ου αι.), των μικρογραφιών του υπ' αριθμόν 54 ελληνικού κώδικα των Παρισίων (περί το 1250;) και των τοιχογραφιών στον καθεδρικό ναό της Genoa (περί το 1312). Επιπλέον, η απουσία όμοιας του Ψαλτηρίου της Melisende εργασίας στη χειρόγραφη ρωμανική παράδοση⁵⁶ δεν φαίνεται να αποτελεί πρόβλημα για τους ερευνητές.

Προσέτι τα ψηφιδωτά και οι τοιχογραφίες της Παλαιστίνης δεν δύνανται να θεωρηθούν έργα «σταυροφορικά», εξ αφορμής των λατινικών επιγραφών και ευάριθμων εικονογραφικών στοιχείων, ήσσονος μάλιστα σημασίας, συμφώνως επίσης προς την άποψη της G. Kühnel⁵⁷.

As φέρω προς εξέταση ένα παράδειγμα: στον καθεδρικό ναό της Γεννήσεως του Χριστού στη Βηθλεέμ σώζεται τοιχογραφία σε κίονα του νοτίου κλίτους. Εικονίζεται η Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα ένθρονη και, κάτωθεν αυτής, ο αναθέτης προσκυνητής γονυκλινής (περί το 1130)⁵⁸. Συμφώνως προς τον J. Folda η εικονογραφία και η τεχνοτροπία της παραστάσεως είναι βυζαντινή. Παρά ταύτα, θεωρεί αυτήν ως τον πρώτο αφιερωματικό πίνακα των ερχομένων στους Αγίους Τόπους Δυτικοευρωπαίων προσκυνητών και στρατιωτών. Τούτο πιστοποιεί, κατά αυτόν, η τρυφερότητα που εκδηλώνει η μορφή της Παναγίας, η γραμμική διαχείριση της φόρμας και ορισμένα διακοσμητικά μοτίβα. Και όμως, ούτε η τρυφερότητα, ούτε η γραμμική περιγραφή, ούτε τα διακοσμητικά μοτίβα είναι άγνωστα στο Βυζάντιο των Κομνηνών. Αλλά ακόμη και εάν δεχθεί κανείς την τοιχογραφία ως προϊόν Δυτικού καλλιτέχνη, πράγμα που δεν τεκμηριώνεται, γιατί θα πρέπει αυτή να θεωρηθεί «σταυροφορική», εφόσον ακολουθεί πιστά το βυζαντινό ιδίωμα; Πώς προκύπτει ότι η καταγωγή του καλλιτέχνη προσδιορίζει, αυτή και μόνον, το χαρακτήρα ενός έργου και όχι το εικαστικό αποτέλεσμα; Υπ' αυτήν την έννοια θα έπρεπε, λόγου χάριν, η ζωγραφική του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στην Ισπανία να λογίζεται ως ελληνική-μεταβυζαντινή!

Άλλο παράδειγμα: στην εγγύς των Ιεροσολύμων κώμη Abu Gosh σώζεται το καθολικό του «Αγίου Ιακώβου» στη μονή των Βενεδικτίνων. Ο εν λόγω ναός, για τον οποίο θα μιλήσω εκτενώς σε άλλο σημείο της μελέτης, διακοσμείται με τοιχογραφίες μεταξύ 1170 και 1187, κατά τον J. Folda⁵⁹ (εικ. 6). Ο ίδιος ερευνητής, αλλά και άλλοι, χαρακτηρίζουν τις τοιχογραφίες στο Abu Gosh ως «σταυροφορικές». Είναι γεγονός ότι οι επιγραφές είναι στη λατινική. Υφίστανται δε ορισμένα Δυτικά μοτίβα καθώς και ιδιοτυπίες του εικονογραφικού προγράμματος, προκειμένου αυτό να προσαρμοσθεί στις θρησκευτικές ανάγκες των Λατίνων μοναχών. Εντούτοις, οι μορφές στον εν λόγω ναό υιοθετούν τεχνοτροπία όμοια αυτής που απαντά σε ομάδα τοιχογραφιών στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύ-



[Εικ. 5]
London.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
MS Egerton 1139.
Η Γέννηση του Χριστού.

[Εικ. 6]
 Abu Gosh.
 Ι. Μ. Αγ. Ιακώβου (:).
 Καθολικό.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



του στην Κύπρο (1183). Τα δε ευάριθμα Δυτικά στοιχεία ουδόλως αλλοιώνουν το βυζαντινό χαρακτήρα του συνόλου.

Στη γενουατική αρχικώς (β' μισό 13ου αι.) και κατόπιν των Ιωαννιτών ιπποτών Ρόδο τα σωζόμενα δείγματα Δυτικής τέχνης είναι ελάχιστα, και αυτά όμως συνδέονται μάλλον με την καλλιτεχνική παράδοση της Σιέννας, παρά με αυτήν της σταυροφορικής Ανατολής, κατά τον Θ. Αρχοντόπουλο⁶⁰. Είναι συν τοις άλλοις παράδοξο, όσο και εντυπωσιακό, ότι ενώ η κατακτημένη από το 1191 Κύπρος μετατρέπεται σε βασίλειο Δυτικού τύπου, και μέχρι το 1489 αποτελεί ουσιαστικώς το κράτος των Σταυροφόρων, κυρίως μετά την πώση της Άκρας (1291), η τοπική ζωγραφική, η λεγομένη *Maniera Cypria*, συνιστά εν γένει απότοκο της αφελούς υιοθετήσεως του ιδιώματος της εποχής των Αγγέλων αυτοκρατόρων (Άγιος Νεόφυτος, Παναγία του Άρακος). Η εύλογη, εκ πρώτης όψεως, άποψη περί συγκερασμού στην τέχνη της Κύπρου στοιχείων βυζαντινών, «σταυροφορικών», συριακών και αρμενικών δεν επαρκεί, θεωρώ, για το χαρακτηρισμό του φαινομένου, ως *σταυροφορικού*, εφόσον τα «ξένα» αυτά στοιχεία δεν επηρεάζουν το μορφολογικό σύστημα της τέχνης αυτής, δεν αλλοιώνουν τον *εθνητικό* της χαρακτήρα και πάντως δεν προσδιορίζουν διακεκριμένη και αυτοτελή τεχνοτροπία. Επισημαίνεται δε πως η ζωγραφική της υπό λατινική κατοχή Κύπρου θα πρέπει να διακρίνεται από τη «σταυροφορική» της Εγγύς Ανατολής, καθώς στην Κύπρο η βυζαντινή παράδοση διατηρείται ακμαία και ζωντανή σε πολλά έργα, συμφώνως προς την άποψη της Ντ. Μουρίκη αλλά και του Τ. Παπαμαστοράκη⁶¹.

Αξίζει στο σημείο αυτό να σχολιάσω ακροθιγώς δύο ενδεικτικές περιπτώσεις. Η πρώτη αφορά στην τοιχογραφία με τη Σταύρωση του Χριστού στο κάστρο των Ιπποτών του Αγίου Ιωάννη (Hospitallers) στο Κολόσσι της Λεμεσού⁶². Ο εν λόγω επιτοίχιος πίνακας συντάσσεται πλήρως με τη βυζαντινή τεχνοτροπία του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα. Αντιγράφει δε αυτός φορητή εικόνα της Μεγαλονήσου⁶³, το πρότυπο της οποίας είναι ανάλογο της υπ' αριθμόν Τ. 169 εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών (εικ. 263), καίτοι η μορφή του Εσταυρωμένου διαφοροποιείται ελαφρώς. Η δεύτερη περίπτωση συνδέεται με τις τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου του Μουτουλά (1280)⁶⁴. Ο γραπτός τούτος διάκοσμος θεωρείται εν γένει «σταυροφορικός», μολονότι ουδεμία «σταυ-

ροφορική» επιρροή προδίδει, εκτός εάν αυτή αφορά στα λίγα επείσακτα Δυτικά μοτίβα ή εάν αυτή ταυτίζεται με τη γραμμική και αφελή απόδοση της φόρμας, δημοφιλή αρκούντως στην περιφέρεια του Βυζαντίου, ήδη από το 10ο αιώνα.

Προσέτι, ο κύριος όγκος των εικόνων της μονής Σινά, τις οποίες ο K. Weitzmann κατατάσσει στη λεγόμενη «σταυροφορική ομάδα»⁶⁵, μολοντί ελάχιστες εξ αυτών φέρουν αμιγή ρωμανικά γνωρίσματα και λατινικές επιγραφές, ανήκουν πιθανότατα στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα, δηλαδή όταν η λατινική εξουσία στην Εγγύς Ανατολή καταρρέει. Επιπλέον, τίποτε δεν πιστοποιεί ότι το σύνολο των «σταυροφορικών» εικόνων της μονής Σινά φιλοτεχνείται από Φράγκους καλλιτέχνες, εφόσον όμοια «λατινίζοντα» στοιχεία ενδημούν επίσης σε έργα κρητικών, κυπρίων και σύρων καλλιτεχνών.

Στη μονή του Σινά σώζεται έξοχης τέχνης εικόνα με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα ολόσωμη στο μέσον. Εκατέρωθεν αυτής ιστορούνται οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος καθώς και οι άγιοι Αντώνιος και Ευθύμιος. Οι πέντε ιερές μορφές εντάσσονται σε τοξωτό διάχωρο, το οποίο διαμορφώνει ορεινό τοπίο. Στα αριστερά του τοπίου εικονίζεται ο Μωυσής έμπροσθεν της Βάτου και δεξιά ο προφήτης Ηλίας να αναμένει την επίσκεψη του κόρακος (γ' τέταρτο 13ου αι.)⁶⁶. Είναι προφανές ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα, με τα *Loca Sancta* της περιοχής του Σινά και τις ηγετικές φυσιογνωμίες του μοναχισμού, είναι αμιγώς σιναϊτικής εμπνεύσεως. Η δε τέχνη της εικόνας παραπέμπει στα καλύτερα δείγματα βυζαντινής τέχνης του 13ου αιώνα, καθώς συγγενεύει στενότερα με τις μικρογραφίες του κώδικα 5 της μονής Ιβήρων.

Παρόλα αυτά ο K. Weitzmann υποστηρίζει ότι η εικόνα συνδέεται με εργαστήριο της Acre. Τούτο πιστοποιούν ορισμένες εικονογραφικές «αβλεψίες» που, κατά τη γνώμη του ερευνητή, υποδηλώνουν Δυτικό καλλιτέχνη, μη εξοικειωμένο με τη βυζαντινή εικονογραφία. Αυτές είναι α) η απουσία της χειρός του Θεού με τις πλάκες του Νόμου και ο Μωυσής, με το σχετικώς μακρύ γένειο, β) η πύκνωση του Σχήματος στους δύο μοναχούς Αγίους και γ) η «σύγχυση» των εικονογραφικών τύπων της Οδηγήτριας και της Ελεούσας στη μορφή της Παναγίας. Ανεξαρτήτως της αξίας των εικονογραφικών αυτών «πλημμελημάτων», η πιθανότητα αυτά να οφείλονται σε αβλεψία ή πρόθεση βυζαντινού καλλιτέχνη δεν λαμβάνεται υπόψη. Δεν λαμβάνεται επίσης υπόψη η τεχνοτροπία της εικόνας, η οποία συνδέεται αμέσως με έργα, τα οποία ο ίδιος ο K. Weitzmann αποδίδει σε βυζαντινούς καλλιτέχνες, όπως τον κώδικα 5 της μονής Ιβήρων, που προανέφερα.

Ένα ακόμη θρησκευτικό έργο της μονής Σινά αξίζει να σχολιασθεί, λόγω των συμβατικών κριτηρίων αποδόσεώς του σε σταυροφορικό εργαστήριο. Πρόκειται για την εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια (β' μισό 13ου αι). Σε σχετικό με το προρρηθέν έργο λήμμα, ο Γ. Γαλάβαρης⁶⁷ υποστηρίζει ότι όλα τα στοιχεία προτείνουν την απόδοσή του σε Δυτικό καλλιτέχνη. Τα στοιχεία αυτά είναι: α) η ευλογία του Χριστού με το αριστερό χέρι, που όμως είναι συνέπεια αντιστροφής του αντιβόλου, β) ο διακοσμητικός χαρακτήρας των τριών αστέρων της Θεοτόκου, που, κατά το συγγραφέα, μαρτυρεί άγνοια της σημασίας τους, παρότι αυτοί τοποθετούνται στη σωστή, κατά παράδοση, θέση, γ) το κόκκινο βάθος, το οποίο θεωρεί Δυτική επινόηση, παρότι διόλου άγνωστο είναι στο Βυζάντιο⁶⁸, δ) τη γραμμική απόδοση, ωσάν αυτή να είναι άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη, ε) την ωοειδή *αιωρούμενη* ίριδα και στ) το χωρίς εστίαση βλέμμα (*sic*). Είναι προφανές ότι τα κριτήρια αυτά στρεβλώνουν την εικαστική πραγματικότητα της εποχής, προκειμένου να τεκμηριωθεί ο Δυτικός χαρακτήρας της εικόνας, ατυχώς κατά την εκτίμησή μου.

Προς τούτοις θα πρέπει να τονισθεί το γεγονός ότι δεν σώζεται επαρκούς εκτάσεως υλικό από τη λατινική Κωνσταντινούπολη, το οποίο θα μπορούσε να προσδιορίσει τον ειδοποιό χαρακτήρα της «σταυροφορικής» τέχνης και να τεκμηριώσει την όποια συμβολή της στη διαμόρφωση της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής. Εντούτοις, στο καθολικό της Παναγίας Κυριώτισσας ή του Ακαταλήπτου (:) στην Κωνσταντινούπολη, στο γνωστό ως *Kalenderhane Camii*, υφίστανται τοιχογραφίες της περιόδου, οι οποίες αξίζει να σχολιασθούν⁶⁹.



[Εικ. 7]
Κωνσταντινούπολη.
Kalenderhane Djami.
Βίος Αγ. Φραγκίσκου.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 8]
Mileseva.
Ι. Μ. Αναλήψεως.
Καθολικό.
Ο Αγ. Κωνσταντίνος.
Λεπτομέρεια.

Αν δεχθεί κανείς την άποψη των ερευνητών περί Δυτικής κα-
ταγωγής του ζωγράφου του λατινικού παρεκκλησίου, θα πρέπει
ταυτοχρόνως να απαντήσει στο ερώτημα, ποιά είναι η εικαστική
πηγή της τέχνης του. Διότι δυσκόλως θα εντοπίσει ακριβές παρά-
λληλο στο χώρο της Δυτικοευρωπαϊκής παραγωγής του πρώιμου
13ου αιώνα. Αντιθέτως, στο χώρο της τέχνης του Βυζαντίου, υπάρ-
χει μνημειακό ανάλογο, καίτοι όχι ταυτόσημης ποιότητας, και αυτό
είναι η ζωγραφική στη μονή Mileseva. Εδώ, πολλές μορφές, όπως
του Μεγάλου Κωνσταντίνου (εικ. 8) θυμίζουν εντόνως τις μορφές
μοναχών που απαντούν στις σκηνές με το Βίο του αγίου Φραγκίσκου
στο Kalenderhane Camii. Μεγαλύτερη όμως συγγένεια έχουν οι εξε-
ταζόμενες τοιχογραφίες με εικόνες της μονής Σινά, οι οποίες χρο-
νολογούνται στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα. Ενδεικτική είναι η πε-
ρίπτωση της εικόνας με τον Συμεών τον Θεοδόχο να κρατά στον κόλπο τον Χριστό Εμμανουήλ
(1220-1240)⁷⁰. Κατά συνέπεια, οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου των Φραγκισκανών στο Kalen-
derhane Camii μαρτυρούν μάλλον την προσαρμογή ενός βυζαντινού καλλιτέχνη στις απαιτήσεις των
Λατίνων κυρίαρχων, παρά εργασία Δυτικού, επηρεασμένη από το γηγενές ιδίωμα.

Επιπλέον τα χειρόγραφα, που ο Κ. Weitzmann⁷¹ βεβαιώνει πως εικονογραφούνται στην Κων-
σταντινούπολη για Δυτικό παραλήπτη, καθόλου ή ελάχιστα επηρεάζονται από τη «σταυροφορική» τε-
χνοτροπία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το δίγλωσσο ευαγγελιστάριο Parisinus Graecus 54⁷². Τα
περισσότερα δε εξ αυτών χρονολογούνται μετά το 1261, όπως θα δείξω σε άλλη συνάφεια, για αυτό
και δεν μπορούν να δια φωτίσουν πλήρως για τις εξελίξεις στη σταυροφορική Κωνσταντινούπολη.

Αξίζει, τέλος, να επισημανθεί ότι δύναται κανείς να εντοπίσει «σταυροφορικά» στοιχεία εκτός των
γεωγραφικών και χρονικών ορίων της «σταυροφορικής» τέχνης. Διότι ποιά η ουσιώδης διαφορά ανά-
μεσα στη μορφή του Χριστού της Αναλήψεως στο παρεκκλήσιο των Φραγκισκανών στον καθεδρικό
της Αναστάσεως Ιεροσολύμων (1131-1161)⁷³, και στην ομόλογη μορφή του ναού της Αγίας Σοφίας
Αχρίδας (1037-1056) ή και στη μορφή του Χριστού της Αναστάσεως στο καθολικό της μονής Χίου
(1042-1056)⁷⁴; Προσέτι, οι τοιχογραφίες του ναού της Μαυριώτισσας στην Καστοριά (εικ. 57-58), φι-



λοτεχνημένες στα χρόνια της Λατινοκρατίας, εμφανίζουν στιλιστικά στοιχεία, ταυτόσημα με αυτά της «σταυροφορικής» ζωγραφικής. Εντούτοις, ουδείς μέχρι τώρα έχει ισχυριστεί ότι ο καστοριανός διάκοσμος είναι έργο σταυροφορικό.

Προκειμένου να κατανοηθεί το ιδίωμα και αξία της «σταυροφορικής» τέχνης, δηλαδή η «συμμιγής» και εκλεκτική ζωγραφική που ενδημεί στα πολυφυλετικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, θα πρέπει να επανεξεταστούν ορισμένα δεδομένα. Καταρχάς, ως ήδη τόνισα, κατατάσσουμε στη «σταυροφορική» τέχνη αφενός ένα σύνολο διαφορετικών ιδιωμάτων, από το ρωμανικό ύφος τοιχογραφιών και μικρογραφιών (με σταυροφορικό θέμα) της Ισπανίας και της Γαλλίας μέχρι το αμιγώς βυζαντινό ακόμη και το αφελές, κοπτικής εμπνεύσεως, ύφος έργων της εγγύς Ανατολής. Αφετέρου στην έρευνα υφίσταται τάση διακρίσεως της «σταυροφορικής» τεχνοτροπίας από το ύφος έργων που φιλοτεχνούνται σε περιοχές υπό βενετική κυριαρχία (Νότια Βαλκανική, Κρήτη). Προσέτι, έργα της Βαλκανικής και της Μικράς Ασίας, με εναργή υιοθέτηση «σταυροφορικών» τρόπων, δεν συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο της τέχνης των Σταυροφόρων, απλώς και μόνον επειδή εντοπίζονται εκτός σταυροφορικών επικρατειών. Εξ αντιθέτου, εικόνες και μικρογραφίες αμιγώς βυζαντινής ή και ρωμανικής τεχνοτροπίας θεωρούνται ως «σταυροφορικές», εξ αφορμής του εντοπισμού αυτών σε «σταυροφορικό» περιβάλλον. Επιπλέον, θυμίζω ότι το ισχνό των ευρημάτων αλλά και η εμφανής ανισότητα στην καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής των Σταυροφόρων, ως προς την ποιότητα και το ύφος, είναι αναίρετη της ενότητας και αυτοτέλειάς της, παρότι ο J. Folda επιχειρεί να τεκμηριώσει το αντίθετο⁷⁵. Στη συνάφεια αυτή αξίζει να αναφέρω τη σχετική με το θέμα άποψη του S. Runciman⁷⁶, διατυπωμένη εδώ και μισό αιώνα. Συμφώνως προς αυτήν, τίποτε δεν υποχρεώνει να δεχθούμε ότι το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ανατολική Μεσόγειο και την Εγγύς Ανατολή από το 1099 έως το 1291 είναι απότοκο Δυτικοευρωπαϊκής πρωτοβουλίας. Ενστάσεις, ως προς τη δυνατότητα καθορισμού των ορίων και του χαρακτήρα της τέχνης των Σταυροφόρων, καταθέτει επίσης ο O. Demus⁷⁷, η G. Kühnel⁷⁸, ο T. Παπαμαστοράκης⁷⁹ και προσφάτως ο D. Winfield, ο τελευταίος μάλιστα με τρόπο οξύ⁸⁰.

Επισημαίνεται επίσης ότι το χρονικό πλαίσιο, εντός του οποίου ασκείται η υπό εξέταση τέχνη, διαφέρει από περιοχή σε περιοχή. Λόγου χάριν, στη Συρία και την Παλαιστίνη οι Σταυροφόροι καταφθάνουν το έτος 1099, ενώ οι τελευταίοι εξ αυτών αποχωρούν με την πώση του θύλακος της Acre το 1291. Στην Κύπρο η σταυροφορική κατοχή αρχίζει το 1192 και ολοκληρώνεται το 1489, οπότε η Μεγαλόνησος παραχωρείται στους Βενετούς (1489-1571). Η παρουσία των Ιωαννιτών ιπποτών στη Ρόδο καταγράφεται από το έτος 1309 έως το έτος 1522. Η Κρήτη καταλαμβάνεται το 1206/1211 και μένει στην κυριαρχία των Βενετών ως το 1669. Η κατοχή της Κωνσταντινουπόλεως από τους Λατίνους διαρκεί από το 1204 έως το 1261, ενώ σε άλλες ελλαδικές περιοχές η διάρκεια είναι μεγαλύτερη. Η χρονική κατοχή μιας περιοχής, σε συνδυασμό με τις εκάστοτε συνθήκες, συνδέεται αμέσως με το βαθμό υιοθετήσεως της «σταυροφορικής» τεχνοτροπίας, για αυτό και δεν είναι άνευ σημασίας.

Προς τούτοις, το γεωγραφικό τόξο, στο οποίο ενδημεί και διασπείρεται εν γένει η «σταυροφορική» ζωγραφική, ιδίως μετά το 1204, εκκινεί από τη βόρεια Ιταλία και την Αδριατική, κατέρχεται τις δυτικές κυρίως παρυφές της νοτίου Βαλκανικής, περιλαμβάνει την Κρήτη, τη Ρόδο και την Κύπρο, και από την Αρμενική Κιλικία, τη Συρία και την Παλαιστίνη εκτείνεται μέχρι την Αίγυπτο, και από εκεί, μέσω της Μάλτας, απολήγει στην Ιταλία. Είναι φανερό πως το σχήμα αυτό κινείται στις παρυφές της επικράτειας των Βυζαντινών, γεγονός που υποδηλώνει την «αδυναμία» τόσο της μητροπολιτικής παραδόσεως να επηρεάσει αποφασιστικώς την τέχνη της περιφέρειας όσο και της τέχνης των «Σταυροφόρων» να αντιληφθεί τις καλλιτεχνικές τάσεις και εξελίξεις στη βυζαντινή επικράτεια και τη Σερβία, ιδίως μετά το 1261.

Η συγκεκριμένη γεωγραφική διασπορά της «σταυροφορικής» τέχνης δικαιολογεί επαρκώς το συντηρητικό και υβριδικό ιδίωμά της. Διότι είναι προφανές και αδιαμφισβήτητο ότι η τεχνική και το σύστημα δομήσεως των μορφών στα λεγόμενα «σταυροφορικά» έργα έλκει την καταγωγή από την τέχνη της εποχής των Κομνηνών και Αγγέλων αυτοκρατόρων (1081-1204), παρότι η παρουσία των

Σταυροφόρων στην Ανατολή διαρκεί μέχρι το 1291 και στην Κύπρο μέχρι το 1489. Η δε χρήση ορισμένων μοτίβων και τρόπων, προερχόμενων από «ξένες» προς το Βυζάντιο παραδόσεις (ρωμανικές, συριακές αρμενικές) ουδόλως αλλοιώνει το κομνηνείο υπόβαθρο των «σταυροφορικών» έργων⁸¹, καθώς τα εν λόγω στοιχεία δεν αφορούν στη δόμηση του χώρου των μορφών, αλλά κυρίως στην εικονογραφία και στη ανεικονική διακόσμηση. Η συντηρητική αυτή διάθεση θα συνδυαστεί με τις αφελείς τάσεις των γηγενών εργαστηρίων της Ανατολικής Μεσογείου, ανάλογες αυτών της ρωμανικής ηπειρωτικής Ευρώπης.

Εν πάσει περιπτώσει τα δεδομένα υποδεικνύουν ότι δεν υφίσταται σταυροφορική ζωγραφική, ως αυτόνομη, αμιγής και ολοκληρωμένο εικαστικό φαινόμενο. Τούτο διότι η εξεταζόμενη τέχνη δεν επιτυγχάνει να διαμορφώσει από το κομνηνείο και άλλο υλικό της κάτι νέο, γόνιμο και διαρκές, εξ αποψεύσεως εικαστικής. Δεν είναι τυχαίο ότι ουδέν εκ των «σταυροφορικών» έργων θα αποτελέσει ορόσημο για την εξέλιξη της τέχνης, είτε στην Ανατολή είτε στη Δύση. Και πώς άλλωστε; Αφού αυτό που ονομάζουμε *σταυροφορική τέχνη* είναι στην ουσία προϊόν παρωχημένου και ποικίλου εικαστικού λεξιλογίου, εξαιτίας της χρόνιας αποξενώσεως των εργαστηρίων της Ανατολικής Μεσογείου από το πολιτικό κέντρο του Βυζαντίου, την Κωνσταντινούπολη⁸². Παρόλα αυτά, εάν δεχθούμε την ύπαρξη της τέχνης «σταυροφορικής», τούτη δύναται να τεκμηριωθεί ως μαρτυρία των θρησκευτικών δοξασιών και αναγκών της συγκεκριμένης περιόδου, ήτοι μόνον ως περιεχόμενο νοηματικό⁸³.

Η άποψη ότι η «σταυροφορική» τέχνη συνιστά δευτερογενές προϊόν της παραδόσεως του Βυζαντίου, όπως αυτή προσλαμβάνεται και τροποποιείται, κατά νόημα, στη μεσαιωνική Εγγύς Ανατολή, απαντά επίσης στον ατεκμηρίωτο, κατά τη γνώμη μου, ισχυρισμό του R. Cormack περί συμβολής της «σταυροφορικής» τέχνης στη διαμόρφωση της παλαιολόγιας ζωγραφικής. Μάλιστα, ο εν λόγω ισχυρισμός προκαλεί σειρά ερωτημάτων, των οποίων η απάντηση δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει ούτε τον ίδιο ούτε και τη σχετική έρευνα. Λόγου χάριν, εάν όντως υφίστατο τέτοια συμβολή, γιατί οι «σταυροφορικοί» *τρόποι* υποπίπτουν σε ανυποληψία στη ζωγραφική των υπό βυζαντινή κυριαρχία περιοχών, είτε πριν το 1261 είτε κυρίως μετά; Εντέλει, πώς μπορεί μια «υβριδική» ζωγραφική να επηρεάσει άλλη προς μια κλασικιστική και «νατουραλιστική» κατεύθυνση, όπως θεωρείται πως είναι η τέχνη των Παλαιολόγων⁸⁴, όταν μάλιστα η καλλιτεχνική παραγωγή των Σταυροφόρων είναι ισχνή πριν το 1250⁸⁵, ήτοι στα χρόνια διαμορφώσεως της «παλαιολόγιας» τεχνοτροπίας;

Μολοντούτο, οφείλω να υπογραμμίσω ότι η «αδυναμία» της δυτικοευρωπαϊκής καλλιτεχνικής παραγωγής στη ΝΑ Ευρώπη και Μεσόγειο να υπερνικήσει την εσωστρέφεια και την αυτάρκεια του μορφολογικού συστήματος της ύστερης τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως δεν σημαίνει πως δεν έχουμε περιπτώσεις, μεμονωμένες και ευάριθμες, έργων ζωγραφικής με ρωμανικά ή γοτθικά υφολογικά στοιχεία. Όπως θα δείξω σε άλλη συνάφεια, ήδη από τα τέλη του 12ου αιώνα φιλοτεχνούνται έργα, είτε Δυτικών καλλιτεχνών, εργαζομένων σε ελληνικές περιοχές, είτε Βυζαντινών με αξιοσημείωτη γνώση Δυτικών τρόπων. Όμως εκάστη εκ των περιπτώσεων αυτών θα πρέπει να αξιολογηθεί στο ιδιαίτερο πλαίσιο πραγματώσεώς της, καθόσον αυτές δεν είναι ταυτόσημες και οπωσδήποτε δεν συνιστούν αυτόνομο καλλιτεχνικό ρεύμα.

Η προσωπική μου άποψη είναι πως, καίτοι υπήρξαν και υπάρχουν στην Ιστορία της τέχνης περιπτώσεις καλλιτεχνικής αναζωογονήσεως από αλλότριες εικαστικές πηγές, είναι ορθότερο να αναζητήσει κανείς τα αίτια του φαινομένου που εξετάζω πρωτίστως στο εσωτερικό της οικείας παραδόσεως. Η τέχνη του Βυζαντίου, από το τέλος του 11ου αιώνα (ψηφιδωτά μονής Δαφνίου και Αγίων Θεοδώρων Σερρών (σπαράγματα), μικρογραφίες του αθηναϊκού κώδικα 2645⁸⁶ κ.α.), ήταν γόνιμη και παραγωγική, ώστε να κυοφορεί συνεχώς νέα ρεύματα, τα οποία ανέκαθεν είχαν ως σημείο αναφοράς την κλασική για το Βυζάντιο τέχνη της περιόδου του Ιουστινιανού και των Μακεδόνων αυτοκρατόρων. Θα έλεγα δε, ειδικεύοντας το λόγο μου, πως εικαστικά ρεύματα του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα έμελλε να ορίσουν το πρόσφορο πλαίσιο για την ανάπτυξη αυτού που ονομάζεται *παλαιολόγιο* ύφος. Τούτο είναι τεκμηριωτό, σύμφωνα δε με την άποψη πολλών έγκριτων ερευνητών, όπως

οι P. Miljković-Repek και Μαρία Σωτήριου⁸⁷, για να μείνω στους παλαιότερους. Συμφώνως δε προς τον A. Cutler, το πρόσφορο αυτό πλαίσιο συνιστά η ανάγκη για βιωματική προσέγγιση των ιερών γεγονότων⁸⁸, παραλλήλως προς την ανάγκη προσεγγίσεως της πραγματικότητας, θα πρόσθετα.

Δ'. Το κράτος της Νίκαιας ως κέντρο δημιουργίας της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής.

Κατά την εκτίμησή μου, η εύλογη και τεκμαρτή αυτή ερμηνεία της προελεύσεως του ιδιώματος της εποχής των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων απαντά εμμέσως και στη βασανιστική και άνευ νοήματος διαλεύκανση της υποθέσεως, εάν η ώθηση για την εξέλιξη αυτή δόθηκε από κάποιο πολιτικό κέντρο, όπως η Νίκαια, δηλαδή η εν εξορία Κωνσταντινούπολη.

Ήδη από τον καιρό του V. Lazareff⁸⁹, που πρώτος αυτός, εξ όσων γνωρίζω, εντοπίζει τη γέννηση του «παλαιολόγειου» ιδιώματος στον πολιτικό και γεωγραφικό χώρο του κράτους της Νίκαιας (1204-1261), σπουδαίοι ερευνητές υποστηρίζουν ότι το εν λόγω βασίλειο είχε όλες τις προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση της τέχνης αυτής. Μέχρις ενός σημείου, τούτο φαίνεται εύλογο, καθόσον στο χώρο της Νίκαιας καταφεύγει η αριστοκρατία της Κωνσταντινουπόλεως, πιθανότατα δε και ορισμένα μητροπολιτικά εργαστήρια.

Επειδή όμως στην περιοχή του βασιλείου της Νίκαιας ουδέν σώζεται, πλην ενός λειψάνου γραπτής νεανικής μορφής στο βόρειο παρεκκλήσιο του ναού της Αγίας Σοφίας⁹⁰, οι ενασχολούμενοι με το θέμα ερευνητές επιχειρούν να συνδέσουν την ηγετική τάξη της Νίκαιας με σπουδαία, αλλά εκτός περιοχής, μνημειακά σύνολα του πρώιμου 13ου αιώνα. Η βούληση αυτή με βρίσκει σύμφωνο, όχι όμως και η επιχειρηματολογία.

Ο κορυφαίος σέρβος ερευνητής V. Djurić, στην εκτενή και εμβριθή μελέτη του για τη βυζαντινή ζωγραφική του 12ου και 13ου αιώνα, υποστηρίζει ότι συγκεκριμένη ομάδα τοιχογραφιών στη μονή της Πάτμου εκφράζει τον καλλιτεχνικό συρμό και την καλαισθησία της Νίκαιας⁹¹. Άλλοι ερευνητές, επίσης Σέρβοι, υποστηρίζουν την εξάρτηση ορισμένων συνόλων της περιόδου από την «τέχνη της Νίκαιας», όπως οι τοιχογραφίες στη μονή Studenica και στη μονή Ziča, έδρα τότε του αρχιεπισκόπου της Σερβίας. Την άποψή τους θεμελιώνουν είτε σε ενδείξεις των εικονογραφικών προγραμμάτων (π.χ. μορφή αγίου Τρύφωνα, απεικόνιση ναού της Σιών) είτε σε αναφορές αγιολογικών πηγών, όπως οι δύο Βίοι του αγίου Σάββα Nemanjić, που συνέγραψαν ο μαθητής του Αγίου, ιερομόναχος Domentijan (προ του 1243) και ο μοναχός της μονής Χιλανδαρίου, Theodosije (προ του 1335/6), όπου μάλιστα αναφέρεται επίσκεψη του αγίου Σάββα στη Νίκαια, επί Ιωάννη Γ' Βατάτζη, όπως και συνάντηση με τον ηγεμόνα της Ηπείρου Θεόδωρο Κομνηνό Δούκα στη Θεσσαλονίκη. Στο Βίο δε του Θεοδοσίου αναφέρεται ότι ο άγιος Σάββας, προκειμένου να διακοσμήσει τα ανωτέρω καθολικά, προσέλαβε καλλιτέχνες από την Κωνσταντινούπολη, όχι από τη Νίκαια⁹².

Ανάλογες απόψεις εκφράζουν επίσης πολλοί Έλληνες ερευνητές. Ο Μ. Μπορμπουδάκης, σε παλαιότερη και νεότερη μελέτη του για τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια της Κρήτης⁹³, συνδέει την εικονογράφηση του ναού με την παρουσία στρατευμάτων του Ιωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη στο φρούριο της περιοχής, ανάμεσα στα 1230 και 1236, τοποθετώντας έτσι το διάκοσμο εντός των χρονικών αυτών ορίων. Επιπροσθέτως, η Α. Κατσιώτη υποστηρίζει πως οι τοιχογραφίες των Κυριακοσελίων αλλά και αυτές του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι της Ρόδου (1226-1234), επί Λέοντος Γαβαλά, αποτελούν κλειδί για την κατανόηση της «τέχνης της Νίκαιας»⁹⁴. Το ίδιο, όσον αφορά στις τοιχογραφίες της Ρόδου, έχει υποστηρίξει ο Τ. Παπαμαστοράκης⁹⁵, βασιζόμενος στο ιδεολογικό περιεχόμενο των γεγραμμένων στον τρούλλο του ναού προφητικών κειμένων. Ο Π. Βοκοτόπουλος, στη μελέτη του για τις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στο Γαλαξίδι, χορηγία του δεσπότη της Ηπείρου, Μιχαήλ Β' (1246/7)⁹⁶, ισχυρίζεται πως η τεχνοτροπία τους προτείνει εξάρτηση εκ της τέχνης «της Νίκαιας», καθώς παραπέμπει στη σωζόμενη, αλλοιωμένη ωστόσο, μορφή του καθεδρικού της Αγίας Σοφίας. Σε πρόσφατη

δε μελέτη της Μ. Παναγιωτίδη⁹⁷ επιχειρείται ο συσχετισμός του γραπτού διακόσμου στη Bojana (1259) με την αριστοκρατία της Κωνσταντινουπόλεως, η οποία ενδιατρίβει στο κράτος της Νίκαιας, μετά το 1204. Η ερευνήτρια χρησιμοποιεί ως βασικό επιχειρήμα τις πολιτικές συμμαχίες και τις σχέσεις αγχιστείας που αναπτύσσονται ανάμεσα στους ηγεμόνες της περιοχής, Ιωάννη Βατάτζη και Θεόδωρο Β' Λάσκαρη, και αυτούς των Βουλγάρων, Ιωάννη Β' Asen (1218-1241), και Constantine Tich Asen (1257-1277).

Κατά την εκτίμησή μου, τα ανωτέρω επιχειρήματα, μολονότι εύλογα, δεν επαρκούν για να αποδείξουν τη Νίκαια ως κέντρο καλλιτεχνικό, εκ του οποίου εκπορεύονται υψηλής στάθμης εργαστήρια, όπως αυτά που ζωγραφίζουν στα Κυριακοσέλια και στη Bojana. Δεν επαρκούν επίσης για να ανατρέψουν την αρνητική εντύπωση που δημιουργεί το εικαστικό «κενό» στην περιοχή αλλά και η απουσία συγκεκριμένων μαρτυριών στο ιστορικό έργο του Γ. Ακροπολίτη και του Ι. Παχυμέρη, καθώς και στα Εγκώμια του Μανουήλ Ολόβωλου προς τον αυτοκράτορα Μιχαήλ Η' ⁹⁸.

Ειδικότερα, οι προρρηθέντες μελετητές της βυζαντινής τέχνης θεωρούν δεδομένη την ύπαρξη της «τέχνης της Νίκαιας», χωρίς βεβαίως να επιχειρούν να θέσουν υπό σύγκριση το εξεταζόμενο από αυτούς μνημείο με κάποιο από αυτά της εν λόγω περιοχής. Και πώς άλλωστε; Στη Νίκαια δεν σώζεται τίποτε, που να μπορεί να μας δια φωτίσει σχετικώς με το επίπεδο και τις προθέσεις της ασκούμενης στην περιοχή τέχνης⁹⁹. Σημειωτέον δε πως η σωζόμενη τοιχογραφία στο ναό της Αγίας Σοφίας δεν επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα. Κατά τον Μ. Χατζηδάκη¹⁰⁰, το συντηρητικό της ιδίωμα καθιστά αμφίβολη τόσο τη χρονολόγησή του ανάμεσα στα 1225-1250 όσον και την ενδεικτική για την ποιότητα της «τέχνης της Νίκαιας» σημασία του. Αλλά και τα εικονογραφημένα μνημεία της Καππαδοκίας, τα οποία χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα και μνημονεύουν στις κτητορικές τους επιγραφές τον Θεόδωρο Α' Λάσκαρη, όπως ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Cemil (1217/18) και το Karşı Kilise (1212)¹⁰¹, είναι έργα αφελή και χαμηλής ποιότητας, τα οποία αγνοούν τις εξελίξεις στη Σερβία και την ηπειρωτική Ελλάδα και που ασφαλώς ουδεμία προϋπόθεση, εξελικτικού χαρακτήρα, φέρουν. Αφετέρου οι εικονογραφικές μαρτυρίες των μνημείων της σερβικής επικράτειας μπορεί να συνιστούν ένδειξη των πολιτικών και ιδεολογικών σχέσεων μεταξύ του βασιλείου της Σερβίας και αυτού της Νίκαιας, όχι όμως ένδειξη εξαρτήσεως του ιδιώματός τους από εικαστικό πρότυπο του εξόριστου μικρασιατικού κράτους. Το δε ιδεολογικό περιεχόμενο των προφητικών κειμένων στο ναό του Ταξίarchη στο Θάρι Ρόδου είναι βέβαιο πως εκφράζει τις πολιτικές βλέψεις του Λέοντος Γαβαλά και του Ιωάννη Γ' Βατάτζη, τούτο όμως δεν ισχύει απαραίτητως για την τεχνοτροπία. Τέλος, οι πολιτικές σχέσεις των Βουλγάρων με την ηγεμονία της Νίκαιας είναι ασαφείς και εύθραυστες καθόλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 13ου αιώνα¹⁰². Κατά συνέπεια δεν επιτρέπουν βεβαιότητα ως προς την υπόθεση της προσκλήσεως ζωγράφου από την περιοχή της Νίκαιας για την τοιχογράφηση του ναού στη Bojana.

Προς τούτοις, διόλου αυτονόητο είναι ότι περιοχές ή μοναστικά κέντρα, τα οποία εντάσσονται στη σφαίρα επιρροής πολιτικού τινός κέντρου, υιοθετούν πάντα τον εικαστικό συρμό που τούτο μπορεί να εκφράζει. Αλλά ακόμη και εάν δεχθούμε το αντίθετο, γιατί η καλαισθησία του κράτους της Νίκαιας δεν επηρεάζει τη ζωγραφική στην ευρύτερη Μικρά Ασία και Καππαδοκία, που τώρα φαίνεται να ανακάμπτει καλλιτεχνικώς, αλλά επηρεάζει αυτή της νοτίου νησιωτικής Ελλάδας; Με ποίο τρόπο; Ποιές είναι οι συντεταγμένες της εικαστικής νοοτροπίας της Νίκαιας, όταν τα έργα που οι ερευνητές συνδέουν με αυτήν, οι τοιχογραφίες της Πάτμου, της Studenica (1208/9), των Κυριακοσελίων και της Bojana, πραγματώνουν διαφορετικά εντέλει ιδιώματα;

Είναι καταφανές ότι μετά την κατάληψη της βυζαντινής επικράτειας οι καλλιτέχνες, οι οποίοι διασπείρονται στη Σερβία και αλλού, υλοποιούν τη μητροπολιτική παράδοση που παρέλαβαν, τροποποιημένη βεβαίως κατά το χάρισμα και τη δεξιότητά τους και όχι με βάση κάποιο καινοφανές πρότυπο στο χώρο του κράτους της Νίκαιας. Άλλωστε, θα ήταν εξαιρετικώς δύσκολο για την εξόριστη στη Νίκαια ηγετική τάξη της Κωνσταντινουπόλεως να αναπτύξει εκεί, στους εμπερίστατους αυτούς χρόνους, υψηλή τέχνη, καθοριστικής μάλιστα σημασίας για την εξέλιξη της ζωγραφικής. Υπενθυμίζω εκ παραλλήλου ότι η συνέχεια και η πρόοδος της βυζαντινής ζωγραφικής τεκμηριώνεται σε ικανό

αριθμό μνημειακών και μη έργων της περιόδου της Λατινοκρατίας, κατ' εξοχήν στη νότια Βαλκανική και την ανατολική Μεσόγειο. Προς τί λοιπόν να αναζητά κανείς πρότυπο μνημείο, ειδικώς στη Νίκαια ή στη σφαίρα επιρροής της; Γιατί, τέλος, πρέπει να δεχθούμε την ύπαρξη κάποιου άλλου από την Κωνσταντινούπολη καλλιτεχνικού «κέντρου», για τα μόλις πενήντα περίπου χρόνια της ξένης κατοχής, όταν είναι βέβαιο ότι η ανάπτυξη της τέχνης εντοπίζεται συνήθως εκεί όπου υφίσταται οικονομική ευμάρεια και κατ' επέκταση πλούσια χορηγία και άμιλλα καλλιτεχνική;

Τα δεδομένα δεν ευνοούν την υπόθεση της «Νίκαιας» ή όποιου άλλου «κέντρου» στην εποχή του πολιτικού κατακερματισμού του Βυζαντίου. Τα δεδομένα υποδεικνύουν ότι η τέχνη του πρώτου μισού του 13ου αιώνα και βεβαίως η θεμελίωση του «παλαιολόγειου» ιδιώματος εκφράζεται πρωτίστως στα υψηλής στάθμης εργαστήρια, τα οποία δραστηριοποιούνται στη ραγδαίως ανερχόμενη οικονομικώς και πολιτικώς Σερβία των Νεμανιδών¹⁰³, μολοντί λαμπρά δείγματα ζωγραφικής εκπονούνται επίσης στην Κύπρο και βεβαίως στο μοναστήρι του Σινά, λόγω της ευμάρειας και του υψηλού κύρους, το οποίο απολαμβάνει η μονή την περίοδο αυτή¹⁰⁴. Το γεγονός αυτό δεν οφείλεται μόνον στην πολιτική και οικονομική σημασία του προρρηθέντος βαλκανικού κράτους, ούτε μόνον στις αριστοκρατικές χορηγίες. Οφείλεται επίσης στην παρουσία εκεί ανώτερων ποιοτικώς εργαστηρίων της Κωνσταντινουπόλεως, προφανώς εξαιτίας της οικονομικής στηρίξεως και της πολιτικής ευστάθειας που το νέο σερβικό κράτος παρείχε.

Η εκτίμησή μου αυτή αποδεικνύεται ευχερώς, συγκρίνοντας το επίπεδο της μνημειακής τέχνης στη Σερβία με αυτές των περιοχών της βυζαντινής περιφέρειας. Τις τοιχογραφίες της Σερβίας - Studenica (1204-1208), Mileševa (1235;), Morača (1260), Sopoćani (1263-1268), Gradač (1276) - χαρακτηρίζει υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα και υφολογική αυτάρκεια. Ας σημειωθεί ότι η ποιότητα αυτή διακρίνει σαφώς τα ανωτέρω έργα από τα μετά το 1282 σύνολα της Σερβίας. Τούτο θεωρώ πως είναι εξόχως σημαντικό, διότι πιστοποιεί τη διαμόρφωση του «παλαιολόγειου» ιδιώματος στο εν λόγω γεωγραφικό και χρονικό πλαίσιο. Εκτός τούτου, τα προρρηθέντα εικαστικά έργα χαρακτηρίζει η «εσωτερική» δυναμική. Λέγοντας *δυναμική* εννοώ γόνιμους και ικανούς για εξέλιξη εικαστικούς τρόπους, τρόπους, οι οποίοι δεν συνιστούν «απόληξη» και διαχείριση παγιωμένου συστήματος επεξεργασίας της φόρμας, αλλά πεδίο αναπτύξεως νέων εκφραστικών μέσων.

Τέτοια γόνιμα και προοδευτικά για την εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης στοιχεία σπανίζουν στα σύγχρονα μνημεία των ελλαδικών περιοχών¹⁰⁵. Αναφέρω ενδεικτικώς τις τοιχογραφίες της πρώτης φάσεως του ναού του Αγίου Δημητρίου Κατσούρη στην Άρτα (1220-1230), το χρονολογημένο στα 1233/34 διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Σπηλιά Πεντέλης, τις τοιχογραφίες της τρίτης φάσεως της Επισκοπής Ευρυτανίας (α' μισό 13ου αι.), αυτές του ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Ευάλιο Δωρίδος (α' μισό 13ου αι.)¹⁰⁶, τις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Γεωργίου στον Ωρωπό (πριν το 1250), στο καθολικό της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα (μετά το 1230) και στο βόρειο κλίτος του ναού της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη (1230-1250). Τα μνημειακά αυτά έργα παρά την τεχνική τους αρτιότητα και το αξιοσημείωτο εικαστικό επίπεδο, παραμένουν δέσμια του κομνηνείου παρελθόντος.

Αλλά και τα μετά το έτος 1250 μνημειακά σύνολα δεν εμφανίζουν ουσιώδη εξέλιξη. Οι αρχικές τοιχογραφίες του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια (1250-1270;), η αποτοιχισμένη σήμερα τοιχογραφία από το παρεκκλήσιο της Αγίας Τριάδος της μονής Χιλανδαρίου (1260-1270), οι παλαιότερες τοιχογραφίες στη Μητρόπολη του Μιστρά (1272-1291), αυτές στο ναό του Αγίου Νικολάου Μονεμβάσις κ.α. δεν διαθέτουν την εξελικτική δυναμική και την ποιότητα των τοιχογραφιών των μνημείων της Σερβίας, παρά τις ομοιότητες στο ύφος και το ικανοποιητικό αποτέλεσμα.

Πλην ελάχιστων εξαιρέσεων (μονή Λατόμου, Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας), τα τοιχογραφημένα, εντός ή εκτός της επικράτειας του βυζαντινού κράτους, μνημεία φαίνεται να παρακολουθούν τα εικαστικά τεκταινόμενα, χωρίς αξιώσεις πρωταγωνιστικού ρόλου σε αυτά, τουλάχιστον μέχρι την εποχή της γραπτής διακοσμήσεως του ναού του Πρωτάτου στην ιερά χερσόνησο του Άθω (περί το 1300).

- ¹ P. Magdalino, Byzantium = Constantinople, *A Companion to Byzantium*, 47–54.
- ² Βλ. σχετικώς Cormack 2010, 50. Πρβλ. Ο ίδιος, Does Art Tell us the Same Story as History Books?, *From Byzantium to Istanbul*, 114–34. Επίσης Mango 1976, 11.
- ³ Για τη χορηγία στο 13ο αιώνα βλ. Rautman 1991, 53 κ.ε. Oikonomides 1996, 100–2. Talbot 2001. Reinert 2002, 254–8. Kalopissi – Verti 2006b, 79–81. Η ίδια 2012, 41–6. Foskoulou 2013. Hilsdale 2014.
- ⁴ Για τον Πρόγονο Σγουρό βλ. Rautman 1991, 61. Kalopissi 2006, 83–4. Για τον Ταρχανειώτη και τη σύζυγό του βλ. Rautman 1991, 65. Kalopissi 2006, 79.
- ⁵ Πρβλ. Chatzidakis 1980, 432, 436.
- ⁶ Πρβλ. Nystazopoulou-Pelekidou 2006, 150. Patlagean 2007, 357 κ.ε.
- ⁷ Για τα εικαστικά αυτά έργα βλ. στα επόμενα κεφάλαια. Για την εικόνα των Αποστόλων βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, 213–4. N. Melvani, Ο δεσπότης Θεσσαλονίκης Ανδρόνικος Παλαιολόγος και το Αγίον Ορος, *Το Αγίον Ορος στο 15ο και 16ο αιώνα*, 420–1, εικ.1.
- ⁸ Πρβλ. Sotiriou 1959, 11–25.
- ⁹ Για το θέμα βλ. Sotiriou M. 1969, 1 και σποράδην. T. Velmans L' héritage antique dans la peinture murale à l'époque du roi Milutin (1282–1321), στο *L'art byzantin au début du XVIe siècle: Symposium de Gračnica 1973*, Belgrade 1978, 39–51. E. Kyriakoudis, Το κλασικιστικό πνεύμα και η καλλιτεχνική ακμή στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο των Παλαιολόγων, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 219–48. M. Acheimastou-Potamianou, *Εδδηνική τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Athens 1994, 25. Tsigaridas 2003, 45–7. Nystazopoulou-Pelekidou 2006, 157–8. Πρβλ. Kalopissi-Verti 2012, 49–50.
- ¹⁰ Βλ. Miljković-Peppek 1963. Delvoye 1967, 517–20.
- ¹¹ Mango 1980, 319–22, 329–30. Kazhdan, Wharton Epstein 1985, 220–6. Βλ. επίσης Papazotos 1994, 19 κ.ε. Rodley 1994, 210–12. C. Mango, The Revival of Learning, στο Mango 2002, 226–9.
- ¹² Belting 1978, 98–9.
- ¹³ Tsigaridas 2003, 45–7.
- ¹⁴ Για τα επιτύμβια βλ. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1965(2). E. Pfuhl, M. Andronikos, Επιτύμβια ανάγλυφα, *ΙΕΕ*, τόμ. Γ.2., 313–5. H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, τόμ. I–II, Mainz am Rhein 1977. B. Schmalz, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt 1983. C. Saatzoglou Paliadeli, *Τα επιτύμβια μνημεία από τη Μεγάλη Τούμπα της Βεργίνας*, Thessaloniki 1984. E. Bournia-Simantoni, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, Athens 1988. S. Schmidt, *Hellenistische Grabreliefs: typologische und chronologische Beobachtungen*, Köln/Wien 1991. Ch. V. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg 1993, Suppl. Vol. Kilchberg 1995. J. Bergemann, *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem des Polis in Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, München 1997. M. Lagogianni-Georgakakos, *Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien*, (CSIR Griechenland III.1), Athen 1998. D. W. von Moock, *Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit. Studien zur Verbreitung. Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1998. N. Himmelmann, *Attische Grabreliefs*, Opladen/Wiesbaden 1999. Βλ. επίσης τις σχετικές μελέτες των D. W. von Moock, I. Leventi, B. Allamani-Souris, K. Sporn στο Th. Stefanidou-Tiveriou, P. Karanastasis, D. Damaskos (eds.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Εδδαδας, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009*, Thessaloniki 2012, όπου πληρέστερη βιβλιογραφία.
- ¹⁵ Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς, Maguire 1981. Πρβλ. επίσης Ο ίδιος, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31 (1977), 123–40.
- ¹⁶ Millet 1927, πίν. 14.1.
- ¹⁷ Υπενθυμίζεται ότι η τυπολογία των χειρονομιών, δηλωτικών των συναισθημάτων, φθάνει ως τους νεότερους χρόνους, όπως μαρτυρεί, εν οχέση με το Θέατρο, ο ιησούτης ιερέας Franciscus Lang στην *Dissertatio de actione scenica* (1727).
- ¹⁸ Για το επιτύμβιο της Ηγνώως βλ. ενδεικτικώς N. Gialuris, *Εδδηνική τέχνη. Αρχαία γλυπτά*, Athens 1994, αριθ. 147, 148, όπου και βιβλιογραφία. Επίσης N. Kaltsas, *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Athens 2007, εικ. στη σ. 328. D. Plantzos, *Εδδηνική τέχνη και Αρχαιολογία, 1100–30 π.Χ.*, Athens 2011, 171, εικ. 313 και 199.
- ¹⁹ Για το ανάγλυφο βλ. ενδεικτικώς Gialuris, ό.π., αριθ. 152, όπου και βιβλιογραφία. Πρβλ. επίσης M. S. Brouskari, *Μουσείον Ακροπόλεως. Περιγραφικός κατάλογος*, Athens 1974, αριθ. 973, εικ. 333.
- ²⁰ Για το ζωγράφο βλ. Ο. Ε. Tzachou-Alexandri, *Λευκές δέκυνες του ζωγράφου του* *Αχιλλέως στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Athens 1998.
- ²¹ Tzachou-Alexandri, ό.π., αριθ. 13 (1821, C.C. 1698), πίν. 39–42 και αριθ. 15 (12746, N. 1004), πίν. 47–50.
- ²² Βλ. A. Cutler, The *De Signis* of Nicetas Choniates. A Reappraisal, *AJA* 72 (1968), 113–8. J. L. Van Dieten (ed.), *Nicetae Choniatae Historia*, Berlin and New York 1975 (CFHB, XI), 643. Βλ. επίσης την επιστολή του Μανουήλ Χρυσολωρά στον Ιωάννη Η' Παλαιολόγο (1411) (PG 156, 45 και Mango 1972, 250–2). Για τα προϊόντα κλοπής των Βενετών βλ. R. S. Nelson, High Justice: Venice, San Marko, and the Spoils of 1204, *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, 152–8. A. Kolia-Dermitzaki, Λεπασσία και μεταφορά λαφύρων και κινητών πολιτισμικών αγαθών στη Δύση, *Η Τέταρτη Σταυροφορία*, 299–325. Για την οικειοποίηση των βυζαντινών κειμηλίων στη Βενετία βλ. τις μελέτες στο *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*.
- ²³ Για το θέμα βλ. C. Mango, Antique Statuary and the Byzantine Beholder, *DOP* 17 (1963), 55–75. R. Stupperich, Das Statuenprogramm in den Zeuxippos Termen: Überlegungen zur Beschreibung durch Christodoros von Koptos, *IstMitt* 32 (1982), 210–35. S. Guberti Basset, The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople, *DOP* 45 (1991), 87–96. C. Mango, M. Mundell-Mango, Cameos in Byzantium, στο M. Henig, M. Vickers (eds.), *Cameos in Context*, Oxford 1993, 57–76. C. Mango, L'attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaines, στο A. Guillou, J. Durand (eds.), *Byzance et les images*, Paris 1994, 95–120. S. Guberti Basset, Historiae custor: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos, *AJA* 100 (1996), 491–506. T. Papamastorakis, The Discreet Charm of the Visible, *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές*, 111–27, με βιβλιογραφία. Ch. Aggelidis, Observing, Describing and Interpreting: Michael Psellos on Works of Ancient Art, *Νέα Ρώμη, Rivista di Ricerche Bizantinistiche* 2 (2005), 227–42. A. Grafton, G. W. Most, S. Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge Mass., and London 2010, όπου R. S. Nelson, Byzantium, 152–8. Πρβλ. επίσης L. James, “Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard”: Pagan Statues in Christian Constantinople, *Gesta* 35.1 (1996), 12–20.
- ²⁴ A. S. Arvanitopoulos, *Αι ζωγραφίαι των Παγασών: Ιστορία της εδδηνικής ζωγραφικής*:

- ανασκαφαί και έρευναι εν Παγασαίς, Volos 1909. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923. B. R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style* (Ph.D.), New York University Press, New York 1967. M. Andronikos, Ζωγραφική και αγγειογραφία, *IEE*, τόμ. Γ.2., 316-27. G. Bakalakis, I. Douskou, Ζωγραφική, *IEE*, τόμ. Ε., 458-68. V. J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, New York 1976. F. G. Anderson, Pompeian Painting: Some Aspects of Creation, *Analecta Romana Instituti Canici* 15 (1985), 113-28. J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1986 (= στα ελληνικά, Athens 1994), 239-66. R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge 1991. H. Béavat, M. Fuchs, M. Meggetti, D. Paunier (eds.), *Roman Wall Painting: Material, Techniques, Analysis and Conservation, Proceedings of the International Workshop, Freiburg 7-9 March 1996*, Freiburg 1997. S. Walker, *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*, London 2000. M. A. Tiverios, D. S. Tsiaphaki (eds.), *Το χρώμα στην Αρχαία Ελλάδα, Ο ρόλος του χρώματος στην αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική (700-31 π.Χ.)*, Πρακτικά Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 12-16 Απριλίου 2000, Thessaloniki 2002. S. Lidakis, *Η αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχρήσεις της στους νεότερους χρόνους*, Athens 2002. C. Saatzoglou Paliadeli, *Ο τάφος του Φιδίππου. Η τοιχογραφία με το κνήγη*, Athens 2004. S. V. Brinkmann, R. Wunsche (eds), *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity* (κατάλογος έκθεσης), Munich 2007. M. Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge 2011. Πρβλ. επίσης τα δοκίμια του αείμνηστου Χρήστου Καρούζου στον τόμο, *Αρχαία Τέχνη. Ομιλίες-μελέτες*, Athens 1972, καθώς και το σχετικό κείμενο του E. Combrich (= 1960, Chapter IV).
- ²⁵ Για το θέμα βλ. S. N. Papaioannou, Η μίμηση στη ρητορική θεωρία του Μιχαήλ Ψελλού, *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές*, 87-98.
- ²⁶ Βλ. Mango 1972, 243-4. Beck 1978, 15-38, κυρίως 20. Πρβλ. S. P. Vryonis, Byzantine Society and Civilization, *The Glory of Byzantium*, 4-19.
- ²⁷ Για το θέμα βλ. Maguire 1999, 189-205.
- ²⁸ Για το θέμα βλ. στο ίδιο, 200-3.
- ²⁹ Για την αντίληψη αυτή βλ. ενδεικτικώς Huber 1987, Chapter I (= Das byzantinische Weltbild), 48-115.
- ³⁰ Για την ανάγνωση των Κλασικών, μετά τον 11ο αιώνα βλ. ενδεικτικώς Kazdan, Wharton Epstein 1985, 210-20.
- ³¹ E. Jeffreys, C. Mango, Towards a Franco-Greek Culture, στο Mango 2002, 294-305, ιδίως 303. Πρβλ. Djurić 1976, 41-2.
- ³² Βλ. Ch. Μανροπούλου-Τσιουμί, στο *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης*, 44.
- ³³ Magdalino 1993.
- ³⁴ Το ίδιο ισχυρίζεται και ο Cutler (2004, ιδίως 24-6, 33-4, 50).
- ³⁵ Ιδίως μετά τη σφαγή των Λατίνων στην Κωνσταντινούπολη το έτος 1187. Για το θέμα βλ. Nicol 1993, 37-43. P. Gounaridis, Η εικόνα των Λατίνων, *Η Τέταρτη Σταυροφορία*, 43-59.
- ³⁶ Cormack 2000, 203.
- ³⁷ Για τρία ορθόδοξα κράτη βλ. ενδεικτικώς Antwerp 1987. Reinert 2002, 248-54. Patlagean 2007, 357-98. H. Giarenis, Τα κράτη της Νίκαιας, της Ηπείρου και της Τραπεζούντας έως το 1230. Δράση, αντιπαραθέσεις, αντοχές και συμβιβασμοί, *Η Τέταρτη Σταυροφορία*, 251-68, όπου και η βασική για το θέμα βιβλιογραφία.
- ³⁸ Βλ. X. Μπούρας, Η Αρχιτεκτονική στην Κωνσταντινούπολη κατά το 13ο αιώνα, *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία*, 89-92. Kidonopoulos 2006.
- ³⁹ R. Janin, Les sanctuaires de Byzance sous la domination latine, *Études Byzantines* 1 (1944), 134-84. Βλ. επίσης Folda 2004, 330-1.
- ⁴⁰ Weitzmann 1944.
- ⁴¹ Για το θέμα βλ. A. Xyngopoulos, Φραγκοβυζαντινά γλυπτά εν Αθήναις, *AE* 1981, 69-102. M. Sklavou-Mavroidi, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Athens 1999, αριθ. 263-79, 292. T. Tanoulas, The Athenian Acropolis as a Castle Under Latin Rule (1204-1458): Military and Building Technology, στο *Τεχνολογία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα, Ημερίδα, 8 Φεβρουαρίου 1997, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη*, Athens 2000, 96-122. Ch. Bouras, The Impact of Frankish Architecture on Thirteenth-Century Byzantine Architecture, *The Crusades*, 247-62.
- ⁴² Βλ. Vasilakis 2007, 40-1. Το ίδιο ισχύει και για τη μεταγενέστερη τέχνη της Κρήτης. Βλ. Maderakis 1991, 303-6 και σποράδην.
- ⁴³ Για την Αγία Τριάδα βλ. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244), Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975. Η ίδια 2015, 380-5. Για την Όμορφη Εκκλησιά βλ. Foskolou 2000.
- ⁴⁴ Με τη φράση *κατάπεχνική ποιότητα* (υψηλή, χαμηλή) εννοώ το βαθμό άρτιου και αποδοτικού χειρισμού των εκφραστικών μέσων (ρυθμός, χρώμα, γραμμή κ.α.) προς την κατεύθυνση της κλασικής μορφής.
- ⁴⁵ Για το θέμα βλ. Mouriki 1991, 228. Katsioti 1999, 329. Kalopissi-Verti 1999, 86-90. Μητσάνη 2000, 95, 110-11, 115, 117-20. Kalopissi-Verti 2007, 63-81, ιδίως 66, 70, 73-4, 78-80. Βλ. επίσης Phoskolou 2009, 145-55.
- ⁴⁶ Βλ. Kalopissi-Verti 2012, 46, 56.
- ⁴⁷ Για το θέμα βλ. C. Hahn, Visio Dei. Changes in Medieval Visuality, *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, 169-196. Για την αφύπνιση του ατόμου και της αίσθησης στο Δυτικό Μεσαίωνα βλ. C. Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, New York 1972. A. Gurevich, *The Origins of European Individualism*, Cambridge Mass. 1995. B. Besnier, P-F. Moreau, L. Renault (eds.), *Les passions antique et médiévale*, Paris 2003. B. Bedos-Razak, D. Iogna-Prat (eds.), *L'individu au Moyen Âge: Individuation et Individualization avant la modernité*, Paris 2005. H. Landweer, U. Renz (eds.), *Klassische Emotionstheorien*, Berlin 2008. Πρβλ. Belting 1994. Derbes 1996. Grillo 1997, 113-47.
- ⁴⁸ Για το θέμα θεμελιώδεις παραμένουν οι μελέτες των O. Demus, J. Stubblebine, K. Weitzmann και E. Kitzinger. Ειδικότερα βλ. J. Stubblebine, Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting, *DOP* 20 (1966), 87-101. E. Kitzinger, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20 (1966), 25-47. K. Weitzmann, Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century, *DOP* 20 (1966), 3-24. E. Kitzinger, Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century. Problems of Stylistic Relationships, *Gesta* 9.2 (1970), 49-56. Demus 1970. Weitzmann 1975. Belting 1981. Cavallo et al. 1982. Ch. Delvoye, Art lombard et art byzantin jusqu'à la conquête carolingienne de l'Italie, *ΔΧΑΕ* 12 (1984), 145-66. Cutler 1984. Demus 1998. A. Cutler, Byzantine Art and the North: Meditations on the Notion of Influence, *Byzantium. Identity, Image, Influence*, 169-82. W. D. Wixom, Byzantine Art and the Latin West, *The Glory of Byzantium*, 435-49. M. W. Ainsworth, "À la façon grèce": The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons, *Byzantium, Faith and Power*, 545-55. Πρβλ. και Mango, Ertu 2000, 250-1.

- ⁴⁹ Για τις τοιχογραφίες της Sigena βλ. W. Oakeshott, *Sigena: Romanesque Painting in Spain and the Winchester Bible Artists*, London 1972. A. Sicart, *Las pinturas de Sigena, Guadernos de arte Español* 39 (1992), 4-31. Dodwell 1993, 372-3, εικ. 376-7 και 188-90, εικ. 176. E. McKiernan González, *Monastery and Monarchy: The Foundation and Patronage of Santa Maria la Real de Sigena and Santa Maria la Real de las Huelgas*, (PhD.), University of Texas at Austin 2005. Για το χειρόγραφο βλ. *To Βυζάντιο ως Οικουμένη*, αριθ. 165 (E. Papastavrou), με βιβλιογραφία.
- ⁵⁰ Για το σταυρό του Master of St. Francis βλ. ενδεικτικώς Bomford (et al.) 1989, 54-63. Για τα μωσαϊκά του Cavallini βλ. E. Sindona, *Pietro Cavallini*, Milano 1958. P. Hetherington, *Pietro Cavallini, A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979. A. Parronchi, *Cavallini discepolo di Giotto*, Firenze 1994. Paoletti, Radke 1997, 69-72. A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000. T. Strinati, A. Tartuferi (eds.), *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* (exhibition catalogue), Milano 2004. Για τις μικρογραφίες βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 284 A, B. (R. W. Corrie).
- ⁵¹ Derbes 1996, ιδίως 12-34. Πρβλ. Sand 2014, 33-7 και σποράδην.
- ⁵² Cormack 2000, 187-92, ιδίως 188.
- ⁵³ Για τις Σταυροφορίες και τη «σταυροφορική τέχνη» η βιβλιογραφία είναι ογκώδης. Παραθέτω εδώ τις, κατά την γνώμη μου σημαντικότερες μελέτες: H. Enlart, *Les monuments des croisés dans la royaume de Jérusalem*, II, Paris 1928. Buchthal 1957. Weitzmann 1963, Ο ίδιος 1966. J. Folda, *Crusader Manuscript Illumination of Saint Jean D' Acre, 1275-1291*, Princeton 1976. *A History of the Crusades*. J. Folda (ed.), *Crusader Art in the Twelfth Century*, Oxford 1982. K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, στο *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 143-70. Mouriki 1985/86. V. Pace, *Italy and the Holy Land: Import – Export, The Case of Venice*, in V. P. Goss, Ch. Verzár (eds.), *The Meeting of the Worlds, Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades*, Michigan 1986, 331-45. G. Kühnel, *The Wall Paintings in Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988. Mouriki 1990, ιδίως 102-3, 109-22. D. Weiss, *The Pictorial Language of the Arsenal Old Testament, Gothic and Byzantine Contribution and the Meaning of Crusader Art* (Ph.D.), John Hopkins University 1992. D. Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus*, I, Cambridge 1993. Kühnel 1994. Folda 1995. D. Weiss, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge 1998. Z. Hunyadi, J. Laszlovszky (eds.), *The Crusades and the Military Orders. Expanding the Frontiers of Medieval Latin Christianity*, Budapest 2001. J. Harris, *Byzantium and the Crusades*, London 2003. M. Georgopoulou, *The Artistic World of the Crusaders and Oriental Christians in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, *Gesta* XLIII/2 (2004), 115-28. D. Weiss, L. Mahoney (eds.), *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*, Valtimore, Maryland 2004. Papamastorakis 2004, 46-63. Folda 2004. Ο ίδιος 2005. Ο ίδιος, *East Meets West: The Art and Architecture of the Crusader States*, *A Companion to Medieval Art*, 488-509. Winfield 2006, 159-73. P. Edbury, S. Kalopissi-Verti (eds.), *Archaeology and the Crusades*, Athens 2007. Folda 2008. Archontopoulos 2010, 180-94. Βλ. επίσης τις μελέτες στο *The Crusades*. Πρβλ. επίσης Van Tricht 2011, 433 κ.ε. J. Wollesen, *Acre or Cyprus? A New Approach to the Crusader Painting Around 1300*, Berlin 2013. Βλ. επίσης N. G. Chrissis, *Crusades and Crusaders in Medieval Greece, A Companion to Latin Greece*, 23-72.
- ⁵⁴ Πρβλ. την άποψη της D. Mouriki (1985/86, 407-9. 1990, 102, 118 κ.ε.) T. Papamastorakis (2004)
- ⁵⁵ Για το Ψαλτήριο η βιβλιογραφία είναι ογκώδης, εκκινούσα από τα μέσα του 19ου αιώνα. βλ. ενδεικτικώς Buchthal 1957, 1-14, 48-51, 108, 139-40. B. Kühnel, *The Kingly Statement of the Bookcovers of Queen Melisende's Psalter*, in E. Dassmann, K. Thraede (eds.), *Teserae: Festschrift für Joseph Engemann*, *JACb* 18 (1991), 340-57. Folda 1977, 252-3. H. C. Evans, W. D. Wixom (eds.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, (exhibition catalogue) αριθ. 259. B. Zeitler, *The Distorting Mirror: Reflections on the Queen Melisende Psalter* (London, B.L. Egerton 1139), στο R. Cormack, E. Jeffreys (eds.), *Through the Looking Glass: Byzantium Through British Eyes. Papers from the Twenty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, London, March 1995*, Ashgate Variorum, Aldershot 2000, 69-83. Folda 2008, 32-36. Ο ίδιος, *Melisende of Jerusalem, Queen and Patron of Art and Architecture in the Kingdom of Jerusalem*, στο T. Martin (ed.), *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, Boston and Brill 2012, τόμ. II, 429-77.
- ⁵⁶ Σημειωτέον ότι η ρωμανική ζωγραφική δεν είναι ενιαία. Ορισμένα δε ρεύματα αυτής παραπέμπουν εναργώς στη παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως. Για τη ρωμανική ζωγραφική χειρογράφων βλ. ενδεικτικώς W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, Cornell University Press, Cornell 1982.
- ⁵⁷ Kühnel 1994. Πρβλ. Folda 2004, 320-1, 330-1.
- ⁵⁸ G. Kühnel, *The Wall Paintings in Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988, 15-22, πίν. 3-6. Folda 1977, 254-6, ιδίως 255. Ο ίδιος 2008, 28, εικ. 9.
- ⁵⁹ Για το ναό στο Abu Ghosh βλ. ενδεικτικώς Enlart, ό.π., 315-9. Folda 1977, 259-61. G. Kühnel, *The Wall Paintings in Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988. Kühnel 1994.
- ⁶⁰ Archontopoulos 2010, 180-91, 199-202.
- ⁶¹ Mouriki 1985/86, 407-9. Papamastorakis 2004, 49, 51.
- ⁶² Για την τοιχογραφία δεν υπάρχει δημοσίευση, εξ όσων γνωρίζω. Για το κάστρο βλ. J. Scott Petre, *Crusader Castles of Cyprus: The Fortifications of Cyprus under the Lusignans, 1191-1489*, Nicosia 2012.
- ⁶³ Αδημοσίευτη.
- ⁶⁴ Για αυτές βλ. κατωτέρω, σ. 143.
- ⁶⁵ Weitzmann 1963. Ο ίδιος 1966, 51-83.
- ⁶⁶ Βλ. ενδεικτικώς Weitzmann 1963, 192-4, εικ. 17.
- ⁶⁷ Βλ. κυρίως *To Βυζάντιο ως Οικουμένη*, αριθ. 161 (G. Galavaris), με βιβλιογραφία.
- ⁶⁸ Κόκκινο βάθος απαντά σε εικόνες της Βέροιας. Για το θέμα βλ. Mouriki 1985/86, 357-8. Sv. Tomeković, *Évolution d'un procédé décoratif (fonds et nimbes de couleurs différentes) à Chypre, en Macédoine et dans le Péloponnèse (XIIe s.)*, *Βυζαντινή Μακεδονία*, 321-44. *Μήμηρ Θεού*, αριθ. 33 (E. Tsigaridas).
- ⁶⁹ Βλ. Beckwith 1961, 151-2. C. L. Striker, Y. D. Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Preliminary Reports I-V*, *DOP* 21 (1967), 267-71, 22 (1968), 185-94, 25 (1971), 251-8, 29 (1975), 306-18. C. L. Striker, *Crusader Painting in Constantinople: The Findings at Kalenderhane Camii*, στο *II Medio Oriente*, 117-21. Folda 1977, 263-4. W. Goetz, *Franziskus-Fresken und Franziskaner in Konstantinopel*, στο E. Hubala, G. Schweikhart (eds.), *Festschrift*

- Herbert Siebenbüner, zum 70. Geburtstag*, Würzburg 1978, 31-40. D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda: Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Komente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, 18-20. Derbes 1996, 26. Striker, Kuban 1997, 128-42. Cormack 2000, 188-9. *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 274 (A. Neff). Fabio 2005, 50-1. Folda 2008, 112-3. Chatterjee 2014, 163 κ.ε.
- ⁷⁰ Βλ. ενδεικτικώς Pappulov 2010, εικ. 105.
- ⁷¹ Weitzmann 1944.
- ⁷² Για το ευαγγελιστάριο βλ. Maxwell 2000.
- ⁷³ Βλ. ενδεικτικώς Folda 1977, 258-9. Ο ίδιος 2008, 44, εικ. 22.
- ⁷⁴ Για τη μορφή της Αγ. Σοφίας βλ. φωτογραφία στο Μ. Acheimastou-Potamianou, *Εδδηρική τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Athens 1994, αριθ. 22. Για τη μορφή της Χίου βλ. D. Mouriki, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Athens 1985, πίν. 49.
- ⁷⁵ Βλ. J. Folda, *East Meets West: The Art and Architecture of the Crusader States, A Companion to Medieval Art*, 500-7, όπου ο ερευνητής σχολιάζει τις σχετικές με το σταυροφορικό ζήτημα απόψεις.
- ⁷⁶ Runciman 1954, 380. Πρβλ. επίσης Winfield 2006, 164-5, 171.
- ⁷⁷ O. Demus, *Review of A History of the Crusades*, vol IV, *The Art Bulletin* 61 (1979), 637-9.
- ⁷⁸ Kühnel 1994.
- ⁷⁹ Papamastorakis 2004, 46-63.
- ⁸⁰ Winfield 2006, 159-73.
- ⁸¹ Πρβλ. Kühnel 1994.
- ⁸² Πρβλ. Papamastorakis 2004, 49.
- ⁸³ Πρβλ. την άποψη του A. Cutler σχετικά με την επίδραση του Βυζαντίου στην εξέλιξη της ιταλικής ζωγραφικής (Cutler 1984, 42-5, 71.)
- ⁸⁴ Πρβλ. την κριτική του A. Cutler επί της θέσης του R. Cormack (Cutler 2004, 25 κ.ε.).
- ⁸⁵ Folda 2004, 330.
- ⁸⁶ Για τη Μπτρόπολη Σερρών βλ. ενδεικτικώς Bouras 2001, 117. Για τα ψηφιδωτά του ναού βλ. Mouriki 1980/81, 100. Για τις μικρογραφίες βλ. A. Xyngoropoulos, *Το Ευαγγέλιον του Μεδένικου εις την Εθνηκήν Βιβλιοθήκην Αθηνών*, Thessaloniki 1975. Marava-Chatzinikolaou, Toupheixi-Paschou 1985, αριθ. 34. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna 1979, 116-7.
- ⁸⁷ Miljković-Pepk 1963, 309. Ο ίδιος 1967, 32-9. Sotiriou M. 1964/65, 257.
- ⁸⁸ Πρβλ. την προβληματική του A. Cutler στο εχάιρετο, για τις καταβολές της παλαιολόγειας τέχνης, άρθρο του (2004).
- ⁸⁹ V. Lazareff, *Istorija vizantijskoj žinopisi*, Moskva 1948.
- ⁹⁰ Για το σπάραγμα βλ. M Alpatoff, *Les fresques de Sainte-Sophie de Nicée*, EO 25, n.141 (1926), 42-45. M. Restle, *Byzantine Wall Paintings in Asia Minor*, III, Recklinghausen 1967, πίν. 551.
- ⁹¹ Djurić 1976, 51-6, ιδίως 52-3.
- ⁹² Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο πρόλογος της μεταφράσεως του Τυπικού του Αγίου Σάββα της Παλαιστίνης, που εκπονείται από τον αρχιεπίσκοπο Nikodim το έτος 1319. Στο κείμενο υποδηλώνεται η επιρροή της αρχιτεκτονικής φόρμας ναών των Αγίων Τόπων σε καθεδρικά μνημεία της Σερβίας, που συνδέονται με τον άγιο Σάββα Nemanijć. Για όλα τα παραπάνω βλ. ενδεικτικώς M. Marković, *The First Voyage of St. Sava to Palestine and Its Importance for Serbian Medieval Art*, Belgrade 2009, ιδίως 95 κ.ε. (= στα σερβικά). G. Subotić, Lj. Maksimović, Sveti Sava I podizanje Mileševa, Krsmanović et al. 2012, 97-109.
- ⁹³ M. Borboudakis, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Κυριακοσελίων Κρήτης, *2ο Συμπόσιο BEMAT*, Athens 1982, 64-5. Ο ίδιος 2011, 273-316.
- ⁹⁴ Katsioti 2000, 277-8.
- ⁹⁵ T. Papamastorakis, Οι προφίτες στην Παναγία του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας Veljusa, *ΑΔ* 40 (1985), 87-8.
- ⁹⁶ P. L. Vokotopoulos, Παρατηρήσεις στο ναό του Σωτήρος κοντά στο Γαλαξίδι, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 199-210.
- ⁹⁷ Panayotidi 2011. Η ίδια 2012. Πρβλ. επίσης Demus 1975, 141-2. Nystazopoulou-Pelekidou 2006, 156-7.
- ⁹⁸ Βλ. A. Heisenberg (ed.), *Georgii Acropolitae opera*, τόμ. I, Lipsiae 1903 (= Αναθεωρημένη έκδοση: A. Heisenberg, P. Wirth, Stuttgart 1978). S. H. Spyropoulos, (ed.), *Γεωργίου Ακροποδότη, Χρονική Συγγραφή*, Thessaloniki 2004. Βλ. επίσης A. Fuiller (ed.), *Georges Pachymères, Relations historiques, Livres I-VI* (τόμ. 2), CFHB 24, Paris 1984, 1999. Για το κείμενο των Εγκωμίων του Ολόβολου βλ. στην έκδοση του M. Treu (= *Manuelis Holoboli Orationes*, vols. 2, Potsdam 1906-1907). Βλ. Επίσης X. A. Siderides, Μανουήλ Ολοβόλου, Εγκώμιον εις Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγον, *ΕΕΒΣ* 3 (1926), 168-91. Για τα Εγκώμια γενικώς βλ. Makrides 1980, 16-20. Hilsdale 2014, ιδίως 42-52, με βιβλιογραφία εκτενή.
- ⁹⁹ Για τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της εποχής βλ. ενδεικτικώς H. Buchwald, Laskarid Architecture, *ΙΩΒ* 29 (1979), 261-96.
- ¹⁰⁰ Chatzidakis 1980, 429.
- ¹⁰¹ Για το ναό στο Cemil βλ. T. Uyar, L'église de l'Archangelos à Cemil: le décor de la nef sud et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce au début du XIIIe siècle, *ΔΧΑΕ* 29 (2008), 119-30. Βλ. επίσης G. De Jerphanion, Les inscriptions cappadociennes et l'histoire de l'Empire grec de Nicée, *OCP* 1 (1935), 232-54. Για το Karsi Kilise βλ. S. Suzek, *the Decoration of Cave Churches in Cappadocia under Seljuk Rule* (PhD), University of Notre Dame, Indiana 2008.
- ¹⁰² Βλ. Antwerp 1987, 129-33. Van Tricht 2011, 387-96.
- ¹⁰³ Βλ. ενδεικτικώς Obolensky 1971, 404-21. Nicol 1993, 192-6.
- ¹⁰⁴ Για το Σινά βλ. Drandaki 2004. Panayotidi 2012.
- ¹⁰⁵ Πρβλ. Demus 1958, 48.
- ¹⁰⁶ Για τις τοιχογραφίες στο Ευάλιο βλ. B. Katsaros, Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Ευάλιο Δωρίδος. Προβλήματα αναθεωρήσεων, *Actes du XV^e CIÉB, Athènes – Septembre 1976*, vol. II, *Art et Archéologie*, Athens 1981, 234-52 (χρονολόγηση α΄ μισό 13ου αι.). Fundić 2013a, 16, 165-6, Κατάλογος μνημείων, B.4, εικ. 143-147 (Χρονολόγηση τέλη 13ου αι.).





ΜΕΡΟΣ Ι

ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ

*Η Ζωγραφική στο Βυζάντιο και την
«περιφέρεια» μετά το 1150*

Μιστράς. Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου (Μητρόπολη).
Ο Άγ. Μάμας. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 9]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Κουτλουμουσίου.
Κώδ. αρ. 61.
*Ο Άγ. Ματθαίος με τον
Ιωάννη Μεταφραστή.*

Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΚΟΜΝΗΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ «ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ» ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

ΜΕΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1250 Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΡΟΒΛΕΥΣΕΩΣ ΤΕΧΝΗ, ΗΤΟΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ, Η ΟΠΟΙΑ ΕΚΦΡΑΖΕΙ ΤΗΝ ΗΓΕΤΙΚΗ ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΞΕΖΗΤΗΜΕΝΗ ΚΑΛΑΙΣΘΗΣΙΑ ΤΗΣ, ΕΜΦΑΝΙΖΕΙ ΝΕΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ, ΠΟΥ ΕΜΕΛΛΕ ΝΑ ΕΞΕΛΙΧΘΟΥΝ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ, ΑΞΙΟΘΑΥΜΑΣΤΟ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΠΟΛΥΣΥΖΗΤΗΜΕΝΟ ΥΦΟΣ, ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΚΑΛΕΙΤΑΙ ΣΥΝΗΘΩΣ *ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟ*. ΩΣΤΟΣΟ, ΤΑ ΚΑΙΝΟΦΑΝΗ ΤΟΥΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΔΕΝ ΣΥΝΙΣΤΟΥΝ ΚΑΠΟΙΟΥ ΕΙΔΟΥΣ *ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ* – ΔΗΛΑΔΗ ΕΚΤΑΚΤΗ, ΕΠΙΘΕΤΗ ΚΑΙ ΙΔΙΟΡΡΥΘΜΗ, ΕΝ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΤΡΕΧΟΥΣΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ, ΠΑΡΑΓΩΓΗ – ΑΛΛΑ ΕΚ ΤΩΝ ΕΝΟΝΤΩΝ ΕΞΕΛΙΞΗ.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι κατά τη δυναστεία των Δουκών και των Κομνηνών αυτοκρατόρων διαμορφώνεται στην Κωνσταντινούπολη και επικρατεί στην Ευρώπη και την Εγγύς Ανατολή κοινή εικαστική γλώσσα, με όμοιο σύστημα δομήσεως της φόρμας, όσον αφορά στα μνημεία τουλάχιστον¹. Ας σημειωθεί δε ότι η δεσπόζουσα τούτη γλώσσα – γνωστή ως *ρωμανική*, εν σχέση με την ηπειρωτική Ευρώπη – θα αποτελέσει το γόνιμο πεδίο, εκ του οποίου θα προκύψουν οργανικώς τα λαμπρά επιτεύγματα της τέχνης των επόμενων αιώνων.

Ούτω, στα τέλη της βασιλείας των Κομνηνών και των Αγγέλων, όταν το Βυζάντιο βαίνει ολοταχώς προς τη βαθιά πολιτική και ηθική κρίση, που θα οδηγήσει στην κατάληψη της Πόλεως από τους Σταυροφόρους (1204) και την *Partitio Imperii Romaniae*², ζωγράφοι, οι οποίοι συντάσσονται με την καλούμενη «κοινή» και «μνημειακή» τάση³ θα θέσουν νέα εικαστικά αιτήματα, σχετικώς με την προσέγγιση της εγκόσμιας πραγματικότητας και της συναισθηματικής εμπειρίας. Τα εν λόγω αιτήματα, εμφανή επίσης στην εικονογραφία (Μελισμός, βιογραφικοί κύκλοι κ.α.), συνιστούν εγγενή τομή στην ανέλιξη της βυζαντινής τέχνης, μολοντί όμοιες αξιώσεις δεν έπαψαν ποτέ να προβάλλονται από τους καλλιτέχνες και το κοινό του Βυζαντίου. Η νέα αυτή διάθεση εκφράζεται κυρίως με την απαρχή της οριστικής απαγκιστρώσεως από τη διακοσμητική χρήση της γραμμής και των μορφικών στοιχείων. Εκφράζεται επίσης με την έμφαση στην κίνηση, ήδη παρούσης σε μνημεία του πρώιμου 11ου αιώνα, και στην πλαστικότητα των μορφών, δηλαδή στην «ανοικτή» στο χώρο φόρμα. Η δε αφήγηση, ήτοι η έμφαση στην *ιστορία*, είτε μέσω της εισαγωγής επιμέρους επεισοδίων είτε μέσω εικονογραφικών λεπτομερειών που κατευθύνουν το θεατή προς την οικείωση του ιστορούμενου θέματος ως *γεγονότος*, παρά το θεολογικό του χαρακτήρα, θα αποτελέσει ένα ακόμη στοιχείο των νέων τάσεων.

Η προορηθείσα εξέλιξη πραγματώνεται πρωτίστως και κατά κύριο λόγο σε εικόνες και μικρογραφίες χειρόγραφων κωδίκων του όψιμου 12ου αιώνα, παραδείγματος χάριν στην παρένθετη ολοσέλιδη μικρογραφία του ευαγγελιστή Λουκά στον κώδικα Παναγίου Τάφου με αριθμό 38 (Πραξαπόστολος και Αποκάλυψη)⁴. Εδώ, ο ευαγγελιστής εικονίζεται υπό γωνία, με τα πόδια διαγωνίως διατεταγμένα, σε μια προσπάθεια προοπτικής αποδόσεως της μορφής. Σε ένα άλλο έργο της εποχής απαντούν αξιοσημείωτες φιλοπρόοδες επινοήσεις. Πρόκειται για το υπ' αριθμό 61 Ευαγγελιστάριο της μονής Κουτλουμουσίου στη χερσόνησο του Άθω⁵. Σε μία εκ των μικρογραφιών του κώδικα (εικ. 9) ο ευαγγελιστής Ματθαίος εικονίζεται καθήμενος σε δίχως

ερείσινωτο θρόνο, με ανοικτό βιβλίο στον κόλπο του. Ο ιερός συγγραφεύς αποδίδεται σε εξεζητημένο χιασμό, με τον κορμό να στρέφεται προς τα αριστερά, ενώ η κεφαλή προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Πλέον θαυμαστή είναι η αντικίνηση του Ιωάννη του «Μεταφραστή», ο οποίος ιστορείται πάριστος του Ματθαίου, με τα χέρια διασταυρωμένα σε σχήμα δεήσεως. Την προσοχή έλκει το στάσιμο σκέλος του εφήβου, του οποίου το πέλμα σχεδιάζεται κατ' ενώπιον και όχι σε κατατομή, ως είθισται στη μεσαιωνική ζωγραφική της ΝΑ Ευρώπης και Μεσογείου. Οφείλω επίσης να σημειώσω ότι στον κώδικα της μονής Κουτλουμουσίου η επεξεργασία ενδυμάτων και προσώπων προαναγγέλλει τις εξελίξεις του πρώτου μισού του 13ου αιώνα. Αυτό πιστοποιεί η ήπια τονική διαβάθμιση, η απουσία γραμμικής διαπλοκής και η βούληση για αληθοφάνεια, όπως αυτή παρατηρείται επίσης και στον υπ' αριθμό 208 κώδικα της μονής Σινά⁶.



[Εικ. 10]
Μόσχα.
Συλλογή Tretyakov.
Η Παναγία του Vladimir.

Οι νέες τάσεις εκφράζονται με μεγαλύτερη αρτιότητα στο πεδίο της ζωγραφικής εικόνων, ήδη από τον φθίνοντα 11ο αιώνα. Αξίζει να σχολιασθεί εδώ πρώτη η εξάισια εικόνα της Παναγίας του *Vladimir*, η οποία φυλάσσεται σήμερα στην Πινακοθήκη Tretyakov στη Μόσχα. Πρόκειται για το θαυματουργό παλλάδιο της Ρωσίας, το οποίο, συμφώνως προς τα Χρονικά, εστάλη ως δώρο στο Μεγάλο Δούκα του Κιέβου, Yuriy Dolgoruky, από τον πατριάρχη της Κωνσταντινουπόλεως περί το έτος 1131⁷ (εικ. 10).

Η εν λόγω αμφιπρόσωπη εικόνα έχει υποστεί εκτενείς φθορές και επεμβάσεις. Η κεφαλή όμως της Παναγίας και του Χριστού διασώζει το αρχικό στρώμα ζωγραφικής και ασφαλώς το αρχικό σχέδιο. Η δε Ετοιμασία του Θρόνου, ιστορημένη στην οπίσθια όψη του πίνακα, χρονολογείται στο 15ο αιώνα.

Στην παράσταση της Παναγίας του *Vladimir* ο μικρός Χριστός περιπτύσσεται τη μητέρα του, με το ένα χέρι περασμένο γύρω από τον τράχηλό της και τα χείλη να αγγίζουν σχεδόν αυτά της Θεοτόκου. Το σχήμα του σώματος του Χριστού είναι ατρακτοειδές, με μικρό, αναλογικώς, κεφάλι και άκρα αλλά και ευρείς γοφούς. Η Παναγία εγγράφεται σε αυστηρό περίγραμμα, με αρκετή δόση αφαιρέσεως. Στρέφει το μελαγχολικό και στοχαστικό της βλέμμα προς το θεατή. Το αριστοκρατικό κλασικιστικό ιδεώδες εκφράζει όχι μόνον η φυσιογνωμία, αλλά και το σύνολο των μορφικών στοιχείων. Ζυγισμένη σύνθεση, αδιατάρακτο «κλειστό» περίγραμμα, συγκρατημένη έκφραση και χειρονομίες, κομψά και οργανικώς προκύπτοντα ανατομικά χαρακτηριστικά, είναι μερικά

εκ των γνωρισμάτων που θα κυριαρχήσουν στη μητροπολιτική ζωγραφική των επόμενων δεκαετιών. Προς τούτοις, η εξιδανίκευση της φόρμας, η απουσία εντάσεων και καλλιγραφικής διαπλοκής στον πολύπτυχο και κροσσωτό πέπλο, η ανάδειξη του όγκου και της φυσικότητας στα πρόσωπα, διά της λεπταίσθητης μεταχειρίσεως των σαρκωμάτων⁸, των ρόδινων γλυκασμών⁹ και της σκιάσεως, όλα τούτα υποδηλώνουν όχι μόνον το πολιτικό κέντρο, από το οποίο αυτή προέρχεται, αλλά και το υψηλό επίπεδο των μητροπολιτικών εργαστηρίων και της αισθητικής που αυτά εκπροσωπούν.

Αξίζει να επισημανθεί ότι η εικόνα της Παναγίας του *Vladimir* θα καταστεί σημείο σταθερής αναφοράς για τη ρωσική μεσαιωνική ζωγραφική. Οι νέες τάσεις και η ποιότητα, που η εικόνα αυτή εκφράζει, θα γίνουν καθολικώς αποδεκτές στη Ρωσία καθ' όλη τη διάρκεια του 12ου αιώνα και εφεξής. Παραδείγματος χάριν, ανάλογη εικαστική εργασία αποτελεί η εικόνα της Παναγίας του *Yaroslav*, η οποία ανήκει στη Συλλογή Tretyakov¹⁰. Η μελαγχολία της ιερής μορφής θυμίζει αυτήν της Παναγίας του *Vladimir* καθώς και την εξάισια μορφή στην περίφημη εικόνα του Αρχαιολογικού Μουσείου της Καστοριάς, με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια στη μία όψη και το Χριστό ως Άκρα Ταπείνωση στην άλλη (δ' τέταρτο 12ου αι.)¹¹. Το ίδιο ισχύει για τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας, τη γνωστή ως *Καθρέπτης*, η οποία φυλάσσεται στο καθολικό της μονής Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος (τέλν 12ου αι.)¹². Η παράσταση περιορίζεται μόνον στην κεφαλή της Θεοτόκου. Η Παναγία ιστορείται θλιμμένη, με ευμεγέθεις οφθαλ-

μούς, στο σχήμα του αμύγδαλου, λεπτόγραμμη μύτη και στόμα που μοιάζει ημιανοικτό. Θαυμάσια είναι επίσης η εργασία στο πορτρέτο του Αρχαγγέλου με *τα χρυσά μαλλιά*, το οποίο εκτίθεται στο Μουσείο της Αγίας Πετρούπολης¹³. Στην τελευταία, μικρών διαστάσεων, εικόνα η κεφαλή του αγγέλου είναι σχεδιασμένη υπό γωνία. Η εφηβική μορφή στρέφει το, πλήρες μελαγχολίας και πδύτητας, βλέμμα μακριά από το θεατή. Είναι πλασμένο με αβρότητα και διάθεση φυσιοκρατική, που παραπέμπει σε εικόνες του Σινά του πρώιμου 13ου αιώνα. Ωραία αποδίδονται οι βόστρυχοι και ο κόρυμβος στον αυχένα.

Ανάλογες τάσεις εκδηλώνουν ικανός αριθμός εικόνων της Θεοτόκου Οδηγήτριας στην Ιταλία, με εμφανείς τις επιρροές από την καλαισθησία της Κωνσταντινουπόλεως. Εξ αυτών η περίφημη Παναγία di Sotto degli Organi στον καθεδρικό ναό της Πίζας, η οποία αποδίδεται στον ζωγράφο Berlinghiero Berlinghieri, συνιστά ένα εκ των αριστουργημάτων της βυζαντινής τεχνοτροπίας στην Ιταλία του ύστερου 12ου αιώνα¹⁴ (εικ. 11).

Έκαστο των δύο ιερών προσώπων έχει στραμμένο το βλέμμα προς το άλλο, σε ένδειξη διαλόγου. Η δε Παναγία, εξόχως μελαγχολική, φέρει κοσμίως το άλγος για το πάθος που αναμένει τον υιό της. Το πρόσωπό της, με τα κομψά, ευγενή αλλά και τυπικά χαρακτηριστικά, πλάθεται με επιμέλεια και με τρόπο που δηλώνει συνοχή στα μέρη του. Τα περιγράμματα είναι ενσωματωμένα στη φόρμα. Ο δε Χριστός, με το καθ' υπερβολή επίμηκες σώμα, συνήθεια οικεία και σε άλλα ομοίου θέματος έργα της περιόδου, στέκεται ευθυτενής, με τεταμένη τη δεξιά σε σχήμα ευλογίας, κατά τον ανατολικό τύπο. Το πρόσωπο του μικρού Ιησού έχει τυπικό χαρακτήρα, όμως είναι επεξεργασμένο με αβρότητα. Η πτυχολογία στις δύο μορφές έχει αλλοιωθεί από μεταγενέστερες επεμβάσεις, προκειμένου να αποκτήσει πλαστικότητα. Εντούτοις, είναι προφανής η κομνήνεα διαπλοκή στις πτυχώσεις. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η εικόνα του καθεδρικού ναού της Πίζας συνδέεται, κατά την εικονογραφία και το ύφος, με ικανό αριθμό ομοίου θέματος εικόνων, με πλησιέστερο παράλληλο την Δεξιοκρατούσα Παναγία στο Μουσείο Καλών Τεχνών Ρuskin¹⁵.

Στη σφαίρα επιρροής της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως εντάσσεται το Άγιον Όρος, μοναστική πολιτεία αμέσως εξαρτημένη από το βυζαντινό αυτοκράτορα και την Αυλή (μέχρι το έτος 1312). Στον ιερό τούτο χώρο, συγκεκριμένως στη μονή Βατοπαιδίου, φυλάσσεται ένα εκ των σημαντικότερων γραπτών επιστυλίων όχι μόνον της εποχής των Κομνηνών, αλλά και της βυζαντινής περιόδου εν γένει. Δυστυχώς το επιστύλιο δεν σώζεται ακέραιο. Κεντρικό θέμα του προγράμματός του είναι η Μεγάλη Δέηση, σε πέντε τοξωτά διάχωρα, ενώ τα υπόλοιπα οκτώ σωζόμενα κοσμούν σκηνές από το Βίο του Χριστού και της Θεοτόκου (γ' τέταρτο 12ου αι.)¹⁶.

Η αντίληψη διαμορφώσεως του σκηνικού χώρου δεν αποστασιοποιείται από τα όρια που θέτει η όσιμη μεσοβυζαντινή παράδοση. Το πεδίο δράσεως των μορφών ορίζεται ως ο χώρος μεταξύ των οικοδομημάτων και των ορεινών όγκων και του νοτιού επιπέδου του θεατή. Αμυδρή αίσθηση βάθους προσφέρει η τοποθέτηση των ιερών μορφών σε ψηλότερη στάθμη από αυτήν του κάτω ορίου της παραστάσεως, όπως στη σκηνή της Αποκαθηλώσεως, όπου η Παναγία και ο Ιωάννης φαίνονται ως αν να στέκονται στο βάθος. Εντύπωση όγκου υποδηλώνουν τα αρχιτεκτονήματα στη σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου (εικ. 12), είτε με την υπό γωνία τοποθέτησή τους είτε με τη σκίαση των ορατών, εν μέρει, πλευρών.



[Εικ. 11]
Καστοριά.
Αρχαιολογικό Μουσείο.
Α' όψη: Ο Χριστός
Άκρα Ταπείνωση
Β' όψη: Η Παναγία
Οδηγήτρια.

[Εικ. 12]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Τα Εισόδια της
Θεοτόκου.





[Εικ. 13]
 Άγιον Όρος.
 Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
*Η Σταύρωση και η
 Αποκαθήλωση του Χριστού.*

Οι ανθρώπινες μορφές στο επιστύλιο της μονής Βατοπαιδίου διατηρούν την κομνήνεια ραδινότητα, διαθέτουν όμως εύρος και όγκο. Η κίνηση δεν εμφορείται από τις «υπερβολές» συνόλων του 12ου αιώνα, όπως του Αγίου Γεωργίου στο Kurbino (1191). Ας σημειωθεί ότι το σχέδιο προτείνει ροπή προς το ρεαλισμό και τη συναισθηματική εμπλοκή. Το κεφάλι του Χριστού στη Σταύρωση κάμπτεται εντόνως από το βάρος ενώ οι βραχίονές του σχεδιάζονται χαλαροί, ωραία δε αποδίδεται η Αποκαθήλωση του Ιησού, σε τύπο όχι συνήθη (εικ. 13). Εδώ, σε μια προσπάθεια συναισθηματικής ανταποκρίσεως εκ μέρους του θεατή, η Παναγία υποδέχεται, με θλίψη αλλά και στοργή, το νεκρό σώμα του υιού της¹⁷. Επισημαίνεται η γυμνότητα του Ιησού, επιλογή που προτείνει βούληση για φανέρωση της σωματικότητας και της επίγειας οντότητας του Χριστού. Με γνώση σχεδιάζεται η αντικίνηση του σώματος του Ιωάννη στην ανωτέρω παράσταση και του Χριστού στην Ανάσταση του Λαζάρου¹⁸, με το άνετο και το στάσιμο σκέλος και τη συστροφή του κορμού σε σχέση με τους μηρούς. Η απόδοση των πτυχώσεων αγνοεί τη γραμμική διαπλοκή έργων της αρχαιότερης και σύγχρονης παραγωγής. Στη μορφή του ευαγγελιστή Λουκά¹⁹ το ένδυμα συνέχεται οργανικώς με το υποκείμενο σώμα, οι δε πτυχώσεις διαθέτουν έλλογη διάρθρωση. Στη Σταύρωση και την Αποκαθήλωση (εικ. 13) ο Χριστός καλύπτει την ηβική χώρα με διαφορεγές περίζωμα, όπως και στην περίπτωση της εικόνας της μονής Σινά με τη Σταύρωση του Χριστού και μετάλλια Αγίων²⁰, με την οποία η παράσταση του υπό σχολιασμό επιστυλίου μοιράζεται και άλλες ομοιότητες, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές. Το περίζωμα πτυχώνεται κατά τρόπον αληθή, όσο και θαυμαστό, παραπέμποντας μάλιστα σε ανάλογη συνήθεια που θα γίνει του συρμού στη θρησκευτική



ζωγραφική της Ιταλίας²¹. Ωστόσο, σημαντικότερο όλων κρίνεται το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης του επιστυλίου αντιλαμβάνεται τη ροή του φωτός σε ορατό υπό γωνία σώμα. Ως εκ τούτου αφήνει στη σκιά τα μέρη εκείνα του σώματος που υποχωρούν προς το βάθος, συνήθεια που γίνεται και πάλι καθολική την εξεταζόμενη περίοδο.

Όσον αφορά δε στα πλήρη ευγένειας πρόσωπα θα έλεγα πως η *επιπεδική* διακοσμητική αντίληψη του 11ου και 12ου αιώνα έχει καταφανώς υποχωρήσει. Τα πρόσωπα μαρτυρούν διάθεση για φυσικότητα, είτε με τη διαχείριση του βλέμματος είτε με την υποχώρηση της περιγραφικής λειτουργίας του χρώματος βάσεως²² είτε με την απουσία αυστηρών περιγραμμάτων είτε, τέλος, με τον ήπιο φωτισμό, που εντείνεται στη μορφή του Χριστού (εικ. 14) και της Παναγίας της Δεήσεως, όχι όμως και στα πρόσωπα των υπολοίπων²³.

Στην Κύπρο σώζεται μία εκ των σπουδαιότερων εικόνων του τέλους του 12ου αιώνα, η οποία εκφράζει την εικαστική δυναμική που καθιερώνει η εικόνα της Παναγίας του Vladimir. Πρόκειται για την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία, η οποία κοσμεύεται με τη μορφή της Θεοτόκου Αρακιώτισσας. Η εν λόγω εικόνα, μαζί με την πάριση εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, που εκτίθεται στο ίδιο Μουσείο, προέρχεται από το ναό της Παναγίας του Άρακος, εκ του οποίου προκύπτει και η σχετική προσωνυμία²⁴.

Έχει προταθεί η απόδοση των δύο εικόνων, κυρίως του Χριστού, στο Θεόδωρο Αψευδή, το ζωγράφο της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, χωρίς όμως επαρκή τεκμηρίωση. Συμφώνως δε προς την Ντ. Μουρίκη, η εικόνα περιλαμβάνει ορισμένα Δυτικής εμπνεύσεως μοτίβα, όπως ο τύπος ευλογίας του Χριστού, με τα δύο δάκτυλα (δείκτη και μέσο) ενωμένα, και η γραπτή διακόσμηση του έξεργου πλαισίου. Τα δεδομένα αυτά συνδέουν την παραγωγή της εικόνας με αντίστοιχες της μονής Σινά, τις οποίες η έρευνα κατατάσσει στο χώρο της «σταυροφορικής» τέχνης. Ανεξαρτήτως των ανωτέρω παρατηρήσεων, η εικαστική αυτή εργασία εμφανίζει ορισμένα φιλοπρόοδα στοιχεία, που αφορούν στην έκφραση και το ηδύ της αποδόσεως. Καταρχάς είναι εξόχως ελκυστικό το μελαγχολικό, ενδοσκοπικό και πλήρες ηδύτητας ύφος της Παναγίας. Οι μορφές της Παναγίας και του μικρού Χριστού είναι ευθυτενείς και «εγκλωβισμένες» σε αυστηρό περίγραμμα. Τα ενδύματα αποδίδονται χωρίς διαβάθμιση από τα φωτεινά στα σκοτεινά μέρη, με λίγες βασικές γραμμές που εντείνουν την αίσθηση γεωμετρικής αφαιρέσεως. Όμως η αφαιρετικότητα αυτή έχει μειωθεί στα πρόσωπα και τα γυμνά άκρα. Εδώ, τα περιγράμματα είναι εξαιρετικώς λεπτά, αδιόρατα σχεδόν. Η σάρκα έχει ατονήσει και σε ορισμένα σημεία εκπέσει. Όμως, στα σημεία όπου αυτή σώζεται είναι φανερό πως έχει πλασθεί επιμελώς, δίχως έντονη τονική διαβάθμιση και με ομαλή απόλξη στο περίγραμμα του σχήματος. Ερυθρά υποσκιάσματα και φώτα φειδωλά ολοκληρώνουν τη θελκτική, αλλά και «σταθερή στο χρόνο», έκφραση των προσώπων, που προφανώς στοχεύει στη συναισθηματική ανταπόκριση του θεατή.

Μεταξύ των λαμπρότερων έργων του τέλους του 12ου αιώνα περιλαμβάνεται η έξοχη εμπνεύσεως εικόνα της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, με θέμα τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Η εικόνα αποδίδεται από τους ερευνητές σε ζωγράφο από την Κωνσταντινούπολη, ο οποίος θεωρείται πως αντλεί από τη θρησκευτική λογοτεχνία και ρητορική της περιόδου (εικ. 15)²⁵.

[Εικ. 14]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Ο Χριστός της Δεήσεως.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 15]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.



Το ιερό γεγονός προβάλλεται σε οιονεί ειδυλλιακό τοπίο, το οποίο παραπέμπει σε παλαιοχριστιανικά πρότυπα. Στο κάτω μέρος της συνθέσεως αποδίδεται ποταμός κατά φύση, με πλήθος υδρόβιων πτηνών και θαλάσσιων πλασμάτων. Η πρόταξη του ποταμού σε συνδυασμό με την παρουσία της Θεοτόκου και του αρχαγγέλου στην «απέναντι» όχθη, με το χαμηλό ορίζοντα, δημιουργεί εντύπωση βάθους. Την αίσθηση αυτή εντείνει το «μικρό» μέγεθος των ιερών μορφών, που αφήνει αρκετό χώρο πάνω από τις κορυφές των κεφαλιών τους. Εντούτοις, η αίσθηση τούτη αναιρείται ή μάλ-



[Εικ. 16]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
*Η Γέννηση, τα Εισόδια
και ο Ευαγγελισμός
της Θεοτόκου.
Η Γέννηση και η
Υπαπαντή του Χριστού.*

λον εξισορροπείται καθώς η εικόνα λούεται κυριολεκτικώς από το φως του χρυσού κάμπου, το οποίο διαπερνά και ενοποιεί χώρο και μορφές. Στο βάθος δεξιά υψώνεται κτήριο με εξώστη-κήπο, κάτωθεν του οποίου ιστορείται ανοικτή πύλη με παραπέτασμα. Μπροστά από το κτήριο, η Θεοτόκος κάθεται σε ποικιλμένο θρόνο, κρατώντας αδράχτι. Στον κόλπο της έχει ιστορηθεί ο Χριστός βρέφος σε ελλειψοειδή δόξα. Το θαυμαστό στην περίπτωση αυτή δεν είναι η σπανιότητα του θέματος, αλλά ότι αποδίδεται ως διαφάνεια που εφαρμόζει στο ανάγλυφο των πτυχώσεων, πράγμα ασύνηθες στην ευρωπαϊκή ζωγραφική ως και το 14ο αιώνα! Ο δε αρχάγγελος Γαβριήλ, στα αριστερά, εικονίζεται σε κίνηση «χορευτική», με ανοικτό διασκελισμό και χιασμό σώματος εξάισιο για τα δεδομένα της μεσαιωνικής τέχνης. Προσέτι, ο χιτώνας του αγγέλου συμμορφώνεται με την κίνηση του σώματος, καθώς εφαρμόζει στο πρόσθιο μέρος των μπρών, ενώ επιτρέπει πολλαπλές κολπώσεις και αποπτύγματα προς την κατεύθυνση του ανέμου. Επισημαίνεται πως η πτυχολογία κρίνεται αληθοφανής. Οι πτυχώσεις του μαφορίου της Παναγίας υποβάλλουν όγκο και συνέπεια οργανική. Παρόμοια φροντίδα για έκφραση φυσική απαντά και στα πρόσωπα, μολοντί αυτά δεν συνιστούν προσωπογραφίες.

Ένα προσέτι υψηλής τέχνης επιστύλιο, σε δύο σήμερα σωζόμενα τμήματα, βρίσκεται επίσης στη μονή Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά. Το πρώτο, αρχικό μάλλον, τμήμα του επιστυλίου περιλαμβάνει δύο σκηνές από το Βίο της Θεοτόκου και τρεις από το χριστολογικό κύκλο, αρχής γενομένης από τον Ευαγγελισμό. Το δεύτερο σωζόμενο τμήμα, που αποτελεί συνέχεια του πρώτου, φέρει τέσσερις χριστολογικές σκηνές και την παράσταση της Δεήσεως στο μέσον (δ' τέταρτο 12ου αι.) (εικ. 16, 17)²⁶.

Η διαχείριση του σκηνικού βάθους περιλαμβάνει άξιες λόγου επινοήσεις. Στη σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου η κλίμακα, στην κορυφή της οποίας εικονίζεται η Παρθένα, αποδίδεται με βαθμιαία ανοδική μείωση του πλάτους των βαθμίδων. Στη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού, αλλά και σε αυτήν της Βαϊοφόρου, ο χρόνος και οι χωρικές αποστάσεις εκφράζονται διά μέσου τριών επάλλινων οριζόντιων ζωνών. Η πρώτη ζώνη χαμηλά αποτελεί βραχώδες, γλαυκού χρώματος, έδαφος, επί του οποίου εικονίζονται δευτερεύοντα επεισόδια. Η κεντρική ορεινή ζώνη, που περιλαμβάνει το κύριο θέμα, αποδίδεται ως ορεινό τοπίο, καστανού χρώματος. Η τρίτη ανώτερη ζώνη αφορά στον ουράνιο χώρο. Εδώ εικονίζονται άγγελοι σε διάλογο, να «βαδίζουν» σε γαλάζια σύννεφα, υποτυπωδώς αποδοσμένα. Η χωροχρονική αυτή καθ' ύψος διαβάθμιση, αν και συμβατική, αποτελεί ένδειξη των καινοφανών εικαστικών τάσεων της περιόδου.

Ανάλογες ενδείξεις παρουσιάζει και η πλαστική, σε ικανοποιητικό βαθμό, διαχείριση της ανθρώπινης μορφής, η οποία θυμίζει αυτήν της σιναιτικής εικόνας του Ευαγγελισμού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Ιωσήφ στη Γέννηση του Χριστού (εικ. 16). Ο μνηστήρας της Θεοτόκου εικονίζεται καθιστός σε βράχο, με στραμμένη τη ράχη προς το ιερό γεγονός, όχι όμως και την κεφαλή. Ο χιασμός του σώματος επιτείνεται από τη διασταύρωση των ποδιών, κυρίως δε από το δεξί, μη ορατό πλήρως, χέρι του αγίου, το οποίο σφίγγει τον αριστερό ώμο, σε ένδειξη συγχύσεως και αμνηχανίας.



Πέραν τούτου, ο αφηγηματικός χαρακτήρας των σκηνών εντείνεται εξ αφορμής του πλήθους των προσώπων στις παραστάσεις, ενταγμένων σε ομάδες κατά κανόνα. Οι ανθρώπινες μορφές φαίνονται να συνδιαλέγονται, καθώς ορισμένες εξ αυτών θέτουν το πρόσωπό τους αντιμέτωπο με άλλα.

Εξίσου, με αυτές των εικόνων που εξετάστηκαν, φιλοπρόοδες τάσεις διαπιστώνονται και στο πεδίο της εντοίχιας ζωγραφικής του 12ου αιώνα. Επισημαίνεται ότι τα γεωγραφικά όρια εντός των οποίων ενδημεί η εν λόγω τέχνη περιλαμβάνουν πρωτίτως τη νότια Ιταλία, τη χερσόνησο της Βαλκανικής, με τα νησιά του Αιγαίου και την Κρήτη, καθώς επίσης την Κύπρο και τη μονή Σινά, και λιγότερο την Καππαδοκία και τη Γεωργία. Η μνημειακή τέχνη στη νορμανδική Σικελία²⁷ αποτελεί μάλλον περιφερειακό φαινόμενο, εφόσον η συμβολή του στην εξέλιξη της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου είναι αμελητέα. Οι ομοιότητες με το βυζαντινό ιδίωμα, που ούτως ή άλλως είναι διάχυτες στην τέχνη της Ιταλίας ως και το 14ο αιώνα²⁸, μαρτυρούν ίσως την κυριαρχία της βυζαντινής καλαισθησίας στην περιοχή, ωστόσο, δεν συνάδουν με τις εξελίξεις στο Βυζάντιο των τελευταίων Κομνηνών αυτοκρατόρων.

Από την περίοδο αυτή τέσσερις σπουδαίοι ναοί της Σικελίας διασώζουν τον ψηφιδωτό τους διάκοσμο: το παλατινό παρεκκλήσιο (Capella Palatina) στο Παλέρμο (1143-1166) και η μητρόπολη της Cefalù (1148), που οικοδομούνται από το νορμανδό βασιλιά Ρογήρο Β', ο αφιερωμένος στην Παναγία ναός, γνωστός ως Martorana, χορηγία του Γεωργίου από την Αντιόχεια, Μεγάλου Ναυάρχου του Ρογήρου (1143-1151) και η μητρόπολη του Monreale, καθίδρυμα του ηγεμόνα Γουλιέλμου Β' του έτους 1170.

Το μνημειακό χαρακτήρα των ανωτέρω συνόλων τεκμηριώνει η κυριαρχία του χρυσού βάθους, η ρυθμική ανταπόκριση συγκεκριμένων χρωμάτων, όπως του γαλάζιου, και η συμμετρία στην οργάνωση της γενικής συνθέσεως. Η αποτύπωση των διαστάσεων του χώρου είναι αμελητέα, καθώς η τυπολογία των αρχιτεκτονημάτων και των ορεινών όγκων δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, ούτε στη σύνθεση. Εντούτοις, σε ευάριθμες περιπτώσεις δηλώνονται αμυδρώς οι αποστάσεις μεταξύ των γραπών αρχιτεκτονικών επιπέδων αλλά και η διασταύρωσή τους στο χώρο, ενίοτε μέσω της φωτοσκιάσεως. Στη Martorana το σχέδιο των ανθρώπινων μορφών ακολουθεί την κλασική οδό, με τις *πραξίπιδες* αναλογίες και με τους αρχαιοπρεπείς χιασμούς, οπότε το βάρος του σώματος πέφτει στο στάσιμο, και όχι στο άνετο σκέλος. Η πτυχολογία συνάδει με αυτήν των ψηφιδωτών της μονής Δαφνίου. Παρότι οι πτυχώσεις στα εφαρμοσμένα στο σώμα τμήματα ενδύματος δεν διαθέτουν όγκο, οι αναδιπλώσεις και τα αποπύγματα δίνουν ενίοτε εντύπωση αληθοφάνειας. Επισημαίνεται η σοφή διεύρυνση

[Εικ. 17]

Σινά.

Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.

Η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση του Χριστού, το Τρίμορφο, η Ανάσταση του Λαζάρου και η Βαϊφόρος.

της σκιάσεως στα σημεία εκείνα που απέχουν από την πηγή του φωτός. Στο σικελικό μνημείο ο διακοσμητικός ρόλος της γραμμής και των χρωματικών κηλίδων αλλά και ο κατακερματισμός της φόρμας διατηρείται, αλλά προτείνεται εκ παραλλήλου η οργανική αντίληψη στην απόδοση του όγκου. Στα πρόσωπα εκφράζονται πλαστικές αξίες, παρά την περιγραφή των ανατομικών όγκων.

Τα ψηφιδωτά στην Παναγία του Ναυάρχου (Martorana), αλλά και στη βασιλική του Monreale (1180-1190), προτείνουν σχέση με την εικαστική παράδοση του Βυζαντίου, συμφώνως προς όλους τους ερευνητές²⁹. Πράγματι, στη Martorana οι ελληνικές επιγραφές, το εικονογραφικό πρόγραμμα και βεβαίως το ιδίωμα των ψηφιδωτών συντάσσονται με την παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως. Σύγκριση με το ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας, στο οποίο εικονίζεται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα ανάμεσα στον Ιωάννη Β' Κομνηνό και την αυτοκράτειρα Ειρήνη με το γιο της, Αλέξιο Β' (1118-1122 ή 1122-1143), και με το ψηφιδωτό σπάραγμα κεφαλής αγγέλου στο Kalendrhane Djami³⁰ αποδεικνύει του λόγου το ακριβές. Παρά ταύτα, είναι αληθές ότι τα ψηφιδωτά της νορμανδικής Σικελίας δεν συνάδουν αμέσως με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στη βυζαντινή επικράτεια, όπως τις έχει παρουσιάσει και κατατάξει η αείμνηστη Ντ. Μουρίκν³¹, όχι διότι οι ψηφιδωτές στερούνται ικανοτήτων ή παραστάσεων, αλλά διότι έχουν επίσης υπόψη τους «ξένες» προς τις βυζαντινές αισθητικές νόρμες.

Ανάλογα γνωρίσματα φέρουν επίσης μνημειακά έργα της βορείου Ιταλίας (Torcello, Άγιος Μάρκος Βενετίας) αλλά και της νοτίου. Το αβαείο της Santa Maria delle Cerrate στην Απουλία ιδρύεται το 12ο αιώνα, επί Tancredi d'Altavilla της Lecce, στον τύπο της ρωμανικής βασιλικής. Τοιχογραφίες διατηρούνται στο ιερό Βήμα και σε ορισμένα εσωράχια τόξων, σε εξίτηλη μορφή κατά το πλείστον (τέλη 12ου αι.)³².

Στο εξεταζόμενο καθολικό οι επιγραφές είναι διατυπωμένες στην ελληνική. Οι παραστάσεις συντάσσονται πλήρως με τη βυζαντινή εικονογραφία. Το δε ύφος συμφωνεί με την παράδοση της εποχής των Κομνηνών αυτοκρατόρων. Ειδικότερα, η διαμόρφωση του χώρου δεν παρουσιάζει απόκλιση από τα καθιερωμένα. Αξίζει όμως να σημειωθεί η λεπτομερής επεξεργασία των γραπτών οικοδομημάτων στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Όσον αφορά δε στις ανθρώπινες μορφές, αυτές είναι ραδινές και ρωμαλέες συνάμα. Η άρθρωσή των μελών τους δεν είναι πάντα επιτυχής. Η πτυχολογία εμφανίζει κατακερματισμό, παρά τα μεγάλα, χωρίς διαβάθμιση, επίπεδα. Το υποκείμενο σώμα δηλώνεται μόνον στους μπρούς. Ωστόσο, οι κολπώσεις των πτυχώσεων δίνουν εντύπωση αληθοφάνειας. Αξίζει να υπογραμμισθεί ότι τα πρόσωπα δομούνται κατά τον τύπο που παραδίδει ο ζωγράφος της τράπεζας της Πάτμου (1183-1207;). Είναι επιμελημένα, με ευγενή χαρακτηριστικά. Η περιγραφή των ανατομικών όγκων είναι ήπια, ο δε συσχετισμός των τονικών επιπέδων δημιουργεί αίσθηση συνοχής στη φόρμα.

Είναι προφανές ότι η στενή εξάρτηση των μνημειακών συνόλων της νορμανδικής Σικελίας, της νοτίου Ιταλίας, και της Βενετίας με την Κωνσταντινούπολη είναι δεδομένη, καθώς τούτο πιστοποιείται ποικιλοτρόπως. Εντούτοις, η θεώρηση των έργων αυτών ως *βυζαντινών* sensu stricto συνιστά απλούστευση. Έχω ήδη τονίσει πως η τέχνη στην περιφέρεια, ήτοι στις εγγύς και πέριξ του Βυζαντίου ανεξάρτητες ηγεμονίες, θα πρέπει να εξετάζεται εντός των οικείων πολιτικών, δογματικών, κοινωνικών και καλαισθητικών ορίων. Μάλιστα στην περίπτωση των ιταλικών μνημείων η σχέση με την Κωνσταντινούπολη είναι συνήθως πλάγια και ετερόχρονη, κυρίως λόγω των «ξένων» προς το Βυζάντιο θρησκευτικών πεποιθήσεων και αναγκών, εν αντιδιαστολή με το «βυζαντινισμό» που μαρτυρούν πολλά μνημεία ανατολικά της Κωνσταντινουπόλεως.

Στην Παλαιστίνη, στην εγγύς των Ιεροσολύμων κώμη Abu Gosh, η οποία ταυτίζεται με τους Εμμαούς του κατά Λουκά Ευαγγελίου (Luc. 24,13), σώζεται το καθολικό του «Αγίου Ιακώβου» της σημερινής, φρουριακού χαρακτήρα, μονής των Βενεδικτίνων. Ο ευμεγέθης τούτος ναός ανεγείρεται περί το έτος 1145 και διακοσμείται με τοιχογραφίες μεταξύ των ετών 1170 και 1187, κατά τον J. Folda³³ (εικ. 6).

Κατά τους ερευνητές, οι «σταυροφορικές» τοιχογραφίες στο Abu Gosh έχουν δεχθεί την επιρροή της τέχνης του Βυζαντίου. Κατά τη γνώμη μου όμως δεν πρόκειται για επιρροή. Πρόκειται για πλήρη υιοθέτηση της μεσοβυζαντινής εικαστικής πρακτικής, την οποία ουδόλως αλλοιώνουν τα δευτερογενή μότιβα, όπως η δυτικού τύπου ευλογία του Χριστού της αψίδας και ευάριθμες ιδιοτυπίες του εικονογρα-

φικού προγράμματος. Μάλιστα, οι μορφές στο Abu Gosh υιοθετούν τεχνοτροπία όμοια αυτής που απαντά σε ομάδα τοιχογραφιών στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο (1183). Συγγενές με του εξεταζόμενου συνόλου ιδίωμα εκφράζουν επίσης οι τοιχογραφίες στη μονή της Παναγίας Ευεργέτιδος στη Studenica (1208/09) (εικ. 47-49), μολοντί αυτές προηγούνται ποιοτικά. Το γεγονός αυτό τεκμηριώνει εκ πλάγιου τη γνώση εκ των πηγών άποψη περί επιρροής της τέχνης των Αγίων Τόπων στην αρχιτεκτονική και εικαστική παραγωγή της Σερβίας στα χρόνια του αγίου Σάββα Nemanijć³⁴.

Η ζωγραφική στη Μικρά Ασία βρίσκεται σε φθίνουσα πορεία, ήδη από τα τέλη του 11ου αιώνα, αν και αυτό δεν έχει επαρκώς τεκμηριωθεί και ίσως στερείται αλήθειας³⁵. Εξαίρεση αποτελεί η εικονογράφηση της Βασιλικής του Αγίου Νικολάου στα Μύρα της Λυκίας, η οποία ανακαινίζεται και μετατρέπεται σε μονή στα χρόνια του βασιλέα Κωνσταντίνου Μονομάχου (1043), ο οποίος φαίνεται να έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την περιοχή, συμφώνως προς τα επιγραφικά ευρήματα³⁶.

Από το γραπτό τούτο διάκοσμο σώζονται λείψανα τοιχογραφιών, περισσότερων της μιας φάσεων και περισσότερων του ενός ζωγράφων. Εξ αυτών αξίζει να σημειωθεί η εργασία του καλλιτέχνη, στο χρωστήρα του οποίου ανήκει η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων (εικ. 18). Πρόκειται για αξιόλογη ζωγραφική, με πολλά φιλοπρόοδα στοιχεία. Επισημαίνεται η *εἰδηγίση* ποιότητα ενδυμάτων και προσώπων, στα οποία ο όγκος δεν αποδίδεται αποσπασματικά, ήτοι με διαδοχή γεωμετρικών φώτων, μειούμενων βαθμιαίως, αλλά με συνεχή και ελεγχόμενη ροή φωτός. Το γεγονός αυτό πληροφορεί αφενός για το υψηλό επίπεδο της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως όχι μόνον στον 11ο αιώνα, αλλά και στο 12ο, στον οποίο μάλιστα ανήκει η υπό εξέταση ζωγραφική, κατά την εκτίμησή μου. Αφετέρου μαρτυρεί για την άνθηση της κομνηνικής ζωγραφικής και την παρουσία βυζαντινών εργαστηρίων σε υπό ξένη κατοχή περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου.

Η περίφημη «Σκοτεινή Εκκλησία» (Karanlik Kilise) στο Göreme (αριθ. 21) αποτελεί ένα ακόμη σπουδαίο δείγμα της βυζαντινής τέχνης στη Μικρά Ασία, μετά την εισβολή των Σελτζούκων. Για τη χρονολόγηση του εν λόγω λαξευτού μνημείου της Καππαδοκίας δεν υπάρχει ομοφωνία. Πάντως η συνισταμένη των σχετικών απόψεων προσδιορίζει τη δημιουργία των τοιχογραφιών στο πρώτο μισό του 12ου αιώνα³⁷.

Πρόκειται για αξιόλογο διάκοσμο, με άμεση στιλιστική εξάρτηση από τη μητροπολιτική παράδοση, όπως αυτή εκφράζεται ιδίως σε μνημεία του Αιγαίου πελάγους του 11ου αιώνα (Νάξος, Σαν-



[Εικ. 18]
Demre
Ναός Αγ. Νικολάου.
*Η Κοινωνία των
Αποστόλων.*

τορίνη, Ρόδος). Ο χώρος έχει αμιγώς σκηνικό χαρακτήρα, καθώς δεν υποδηλώνει βάθος. Πάντως οι ανθρώπινες μορφές διαθέτουν οντότητα, εξ αφορμής του σχεδίου, το οποίο λαμβάνει υπόψη τη φυσική άρθρωση των μερών του σώματος. Τα ενδύματα εφαρμόζουν στο σώμα, οι δε πτυχώσεις ρέουν με ήπια διαδοχή και διαβάθμιση. Τα πρόσωπα εκφράζουν ηδύτητα, παρά την εμφανή σχηματοποίησή τους. Φέρουν λεπτά χαρακτηριστικά, αβρή τονική διαβάθμιση και συνεκτικότητα στην αρμολογία των επιμέρους τονικών επιπέδων.

[Εικ. 19]

Γεωργία.

I. M. Vardzia. Καθολικό.

Η Ανάληψη του Χριστού.

Λεπτομέρεια.



Άνθηση, ποιοτική και ποσοτική, της τέχνης παρατηρείται επίσης στην περιοχή της Γεωργίας. Και τούτο στα χρόνια του ηγεμόνα Giorgi III, εξ αγχιστείας συγγενή του Ανδρόνικου Α΄ Κομνηνού, και της πριγκίπισσας Tamar (1184-1213). Ένα εκ των λαμπρότερων συνόλων της περιόδου αυτής είναι οι τοιχογραφίες του σπηλαιώδους καθολικού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Vardzia (1184-1186). Χορηγός του διακόσμου, συμφώνως προς τα γραφόμενα στην κτητορική επιγραφή, είναι ο Eristav Rati Surameli. Ο τελευταίος όσο και το ηγεμονικό ζεύγος του Giorgi και της Tamar εικονίζονται στο ναό, σε δύο ανεξάρτητους επιτοίχιους πίνακες³⁸.

Οι υπό σχολιασμό τοιχογραφίες διατηρούνται σε εξίτηλη κατάσταση, κατά το μεγαλύτερο μέρος τους. Σώζονται όμως τμήματα αυτών, ικανά να πληροφορήσουν τον ερευνητή για το ιδίωμα, τις προθέσεις και την ποιότητα της εικονογραφήσεως.

Ο χώρος εκτείνεται μεν σε δύο διαστάσεις, αλλά οι διαγώνιες κτηρίων και επίπλων είναι παράλληλες, γεγονός όχι σύνθετο για την εποχή. Οι σκηνές σφύζουν από ανθρώπινες μορφές, λόγω της μεγάλης κλίμακάς τους εν σχέση με το διαθέσιμο εμβαδό επιφάνειας (εικ. 19). Το σχέδιό τους παρουσιάζει ενδιαφέρον. Οι μορφές αποδίδονται ευθυτενείς και άκαμπτες σχεδόν, ωσάν κίονες. Προσέτι είναι συγκεντρωμένες στο «κλειστό» τους περίγραμμα, ήτοι δεν εκτείνονται στο χώρο με εκτάσεις των μελών τους. Οι αναλογίες είναι ραδιενές, με μικρά άκρα, ιδίως τα κάτω. Τα ενδύματα περιβάλλουν το σώμα, άνευ περιπτών διακοσμητικών αναδιπλώσεων και αποπτυγμάτων. Οι πτυχώσεις διαδέχονται ομαλώς η μία την άλλη. Τονικές εν-



[Εικ. 20]

Γεωργία.

I. M. Vardzia. Καθολικό.

Το Άγιο Μανδύλιο.

τάσεις δεν υφίστανται. Όσον αφορά στα πρόσωπα, όπως αυτό του Χριστού (Άγιο Μανδύλιο) (εικ. 20), έχουν ευγενή και γαλήνια έκφραση. Η αβρότητα και η φυσικότητα εκφράζεται με την ενσωμάτωση των περιγραμμάτων στη φόρμα, τα ομαλά περάσματα στη λαδοπράσινη σκιά-προπλασμό και τον ήπιο φωτισμό.

Η έξοχη ποιότητα της εργασίας στο καθολικό της μονής Vardzia προτείνει σχέση με την παράδοση της πρωτεύουσας του Βυζαντίου. Τα πρόσωπα αποδίδονται με τρόπο ανάλογο των τοιχογραφιών και του επιστυλίου της μονής Βατοπαιδίου, παραπέμπουν δε εναργώς στην τέχνη των γεωργιανών(;) καλλιτεχνών στο Βαζκονο. Η ευγένεια δε και η καλαισθησία της μορφής του Χριστού, που προανέφερα, βρίσκει το παράλληλό της σε εικόνες, όπως αυτή της Παναγίας του Vladimir, και μικρογραφίες, όπως αυτές στο περίφημο Τετραεὐάγγελο της Melbourne (MS Felton 710/5)³⁹.

Η εξάρτηση από την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως τεκμηριώνεται σε ένα ακόμη εικαστικό προϊόν της «περιφέρειας», υπό την έννοια της παραγωγής αυτού εκτός των βυζαντινών συνόρων: πρόκειται για τα μεσοβυζαντινά ψηφιδωτά στην πεντάκλιτη βασιλική της Γεννήσεως του Χριστού στη Βηθλεέμ. Συμφώνως μάλιστα προς τη δίγλωσση κτητορική επιγραφή⁴⁰, τα ψηφιδωτά φιλοτεχνούνται το έτος 1169 από το ζωγράφο και ψηφοθέτη Εφραίμ μοναχό, με τη συνδρομή του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού και επί βασιλείως των Ιεροσολύμων Amalric, συμμάχου και εξ αγχιστείας συγγενή του βυζαντινού αυτοκράτορα⁴¹.

Η πλειονότητα των ερευνητών εξετάζουν τα ψηφιδωτά του καθεδρικού της Βηθλεέμ στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παραδόσεως των Σταυροφόρων, εξ αφορμής τόσο της αμφίδρομης στιλιστικής τους συγγένειας με ορισμένα λατινικά έργα της Παλαιστίνης όσο και των λατινικών επιγραφών. Είναι όμως προφανές ότι αυτά, όπως και η πλειονότητα των εικαστικών συνόλων της σταυροφορικής Μέσης Ανατολής υιοθετούν πλήρως το κομνηνείο ιδίωμα. Είναι δε ευρέως αποδεκτό πως στους Αγίους Τόπους δραστηριοποιούνται ζωγράφοι αμιγώς βυζαντινής εικαστικής παιδείας, εάν όχι βυζαντινής καταγωγής. Ο μοναχός Εφραίμ είναι προφανώς ένας εξ αυτών.

Η τέχνη του εν λόγω καλλιτέχνη εμφανίζει αξιοσημείωτη ελευθερία στο χειρισμό της φόρμας, σε αντιδιαστολή με τα ψηφιδωτά της Σικελίας και της Βενετίας. Το τοπίο δεν εμφανίζει καινοτομίες, αλλά η διαδοχή των ορεινών όγκων, με τα συμπληρωματικού χρώματος υποσκιάσματα, δίνει μέτρια αίσθηση βάθους. Το σχέδιο των μορφών, ιδίως στις ευαγγελικές σκηνές του εγκαρσίου κλίτους, έχει ορισμένες αδυναμίες, όμως οι χιασμοί κορμού και μηρών είναι επιτυχείς. Η πτυχολογία είναι διατυπωμένη με διάθεση αβρότητας, παρά την αυστηρότητα των μαύρων περιγραμμάτων, που στόχο έχουν την αποσαφήνιση του σχεδίου. Ο κατακερματισμός της φόρμας σε επί μέρους σχήματα απουσιάζει. Οι πτυχώσεις συνεχονται οργανικώς με το υποκείμενο σώμα. Όσον αφορά στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος, θα έλεγα πως παρά τη συμβατική τους δομή, προκαλούν αίσθηση αληθοφάνειας, ανάλογης των ψηφιδωτών της μονής Δαφνίου. Τούτο διότι η σάρκα δεν αποδίδεται με περιγραφή, δηλαδή με επίθεση στρωμάτων άνευ οργανικής συνοχής. Τουναντίον η σάρκα συμφύρεται ομαλώς και οργανικώς με τις απαλές σκιάσεις και τα θερμά περιγράμματα. Η απουσία περιγραφικότητας δίνει την εντύπωση εσωτερικής αρμογής στη δόμηση των μορφών, άγνωστης στην τέχνη των ψηφιδωτών της Σικελίας αλλά και στη σύγχρονη μνημειακή τέχνη στα βασίλεια των Σταυροφόρων.

Είναι προφανές ότι ο ψηφοθέτης του ναού της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ έχει ανδρωθεί, εξ απόψεως εικαστικής, εντός της λαμπρής παραδόσεως των ψηφιδωτών της πρώιμης βυζαντινής περιόδου στη Συρία, την Παλαιστίνη και την Αίγυπτο⁴². Το ιδίωμα της τέχνης του - συγγενές, αλλά όχι ταυτόσημο με τα ψηφιδωτά της μονής Δαφνίου - απαντά και σε άλλα μνημεία της Παλαιστίνης. Όμως, αυτό που έχει σημασία είναι ότι ο Εφραίμ υιοθετεί την παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως του 12ου αιώνα, μολοντί η εκδοχή που πραγματώνει είναι δηλωτική επίσης της τοπικής συντηρητικής καλαισθησίας.

Δυστυχώς η μητροπολιτική παράδοση δεν εκπροσωπείται επαρκώς στην ίδια την πρωτεύουσα της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Στην Κωνσταντινούπολη σώζεται μόνον ένα έργο του πρώτου μισού του 12ου αιώνα, το ψηφιδωτό στο νότιο υπέρω του καθεδρικού ναού της Αγίας Σοφίας, στο οποίο εικονίζεται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα ανάμεσα στον Ιωάννη Β΄ Κομνηνό και την αυτοκράτειρα Ειρήνη με το γιο της, Αλέξιο Β΄ (1118-1122 ή 1122-1143)⁴³. Πρόκειται για αξιόλογη εικαστική εργασία, όσον αφορά κυρίως στη μορφή της Θεοτόκου, η οποία εμφανίζει εξελιγμένη τεχνική και εκλεπτυσμένο αισθητήριο. Ωστόσο, το εν λόγω ψηφιδωτό συντάσσεται με την παράδοση του όψιμου 11ου αιώνα και δεν ακολουθεί καινοτόμες επιλογές, σαν αυτές που περιέγραψα.

Στην καλλιτεχνική παραγωγή της Κωνσταντινουπόλεως του ύστερου 12ου αιώνα ανήκουν επίσης σπαράγματα από το γραπτό διάκοσμο της κρύπτης του Odalar Djami, που έχει χρονολογηθεί μεταξύ των ετών 1150 και 1175, με στιλιστικά κριτήρια. Οι αποτοιχισμένες αυτές παραστάσεις, όπως η μορφή του Αγίου Μερκουρίου, εκτίθενται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Πόλεως⁴⁴. Η σχέση της εν λόγω ζωγραφικής με το μνημειώδες ύφος των τοιχογραφιών στον Άγιο Παντελεήμονα

στο Nerezi (1164) και στην Παναγία Κοσμοσώτειρα Φερρών (μετά το 1151/52) είναι προφανής.

Ένα ακόμη δείγμα, έστω και μικρό, του υψηλού επιπέδου της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως αποτελεί η μερικώς σωζόμενη μορφή αγγέλου στο Kalenderhane Djami. Ως γνωστόν, το καθολικό θα ανακαινιστεί εκ βάθρων ανάμεσα στα 1197 και 1204, οπότε ο ναός φαίνεται να διακοσμείται εκ νέου, ίσως με ψηφιδωτά, όπως αυτό που εξετάζω. Παρά την κομνήνεια τυπολογία, η σωζόμενη κεφαλή συνιστά λαμπρό δείγμα του κλασικισμού της περιόδου των Αγγέλων αυτοκρατόρων. Οι χρωματικοί τόνοι είναι ήπιοι και με αβρή διαδοχή. Όμοια αβρότητα εκδηλώνεται στη διαχείριση της φόρμας και στην οργανική ζεύξη των επιμέρους στοιχείων. Η οικεία στην παλαιότερη τέχνη καλλιγραφική διαπλοκή των ανατομικών όγκων απουσιάζει. Το πρόσωπο του αγγέλου εκδηλώνει φυσικότητα και ηδύτητα.



[Εικ. 21]
Κωνσταντινούπολη.
Kalenderhane Djami.
Παναγία Κυριώτισσα.

Η τεχνοτροπία του ψηφιδωτού στο Kalenderhane Djami είναι συναφής με αυτήν που απαντά στη μονή Δαφνίου (περί το 1100), υποδηλώνοντας ούτω τη συνέχεια της *εὐδηρῶνους* παραδόσεως στα μητροπολιτικά έργα. Σημαντική σχέση υφίσταται επίσης μεταξύ του εξεταζόμενου ψηφιδωτού και της ψηφιδωτής νεανικής μορφής του Αγίου Γεωργίου στο παλαιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος στο Άγιον Όρος⁴⁵. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο Kalenderhane Djami, σε κόγχη του ιερού Βήματος του ναού, ιστορείται ολόσωμη μορφή της Παναγίας Κυριώτισσας με το Χριστό στον κόλπο και τον Ιωάννη Γεωμέτρην (:) στα αριστερά (εικ. 21)⁴⁶. Η εν λόγω παράσταση φαίνεται να φιλοτεχνείται την ίδια με το ψηφιδωτό του αγγέλου περίοδο. Τούτο προτείνει η τεχνοτροπία των μορφών, στενώς συνδεόμενης με τις τοιχογραφίες της μονής Βατοπαιδίου, οι οποίες θα εξεταστούν κατωτέρω.

Παρότι αποσπασματικός ο διάκοσμος του Odalar και του Kalenderhane Djami, συγκροτεί *corpus* το οποίο, ομού μετά των προρρηθέντων, των οποίων οι χορηγοί ανήκουν στην ηγετική τάξη της Κωνσταντινουπόλεως, μαρτυρεί για την τέχνη της πρωτεύουσας του Βυζαντίου και την ποιότητά της στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα και στην αυγή του 13ου.

Στο ίδιο *corpus* θα μπορούσαν να ενταχθούν δύο ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, οι οποίες πιστεύεται πως κοσμούσαν το καθολικό της μονής Παμμακαρίστου. Πρόκειται για την εικόνα της Θεοτόκου «της Παμμακαρίστου» και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, εκθειμένες προς προσκύνηση στον πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου (εικ. 22). Οι δύο εικόνες έχουν μελετηθεί επαρκώς, αλλά δεν υφίσταται *consensus* σχετικώς με το χρόνο κατασκευής τους⁴⁷.

Οι δύο ψηφιδωτές εικόνες, μολονότι δεν εκφράζουν ταυτόσημη εικαστική αντίληψη, συνάδουν τεχνοτροπικώς με τη μακρά παράδοση που εκκινεί από τις αρχές του 11ου αιώνα και απολήγει στο δεύτερο μισό του 13ου. Για το λόγο αυτό η μορφή της Θεοτόκου έχει αξιοσημείωτες ομοιότητες τόσο με τη δεόμενη μορφή στο ναό της Αγίας Σοφίας Κιέβου (1037-1046) και τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην ψηφιδωτή εικόνα του Βερολίνου (α' μισό 12ου αι.) όσο και με την ολόσωμη Θεοτόκο στο ναό της Πόρτας-Παναγίας Τρικάλων (1285)⁴⁸. Η αφελής και τυπική απόδοση της φόρμας στις ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, σε συνδυασμό με «βελτιωτικές» επεμβάσεις, που υποθέτω πως έγιναν σε παλαιότερη εποχή, δημιουργεί αμφιβολίες για την ακριβή χρονολόγησή τους. Εντούτοις, τείνω να αποδεχθώ χρονολόγηση προς το έτος 1200, εναρμονιζόμενος μάλλον με τον C. Mango, παρά με τη χρονολόγηση στα 1260-1290, την οποία υποστηρίζει ο Ν. Γκιολές⁴⁹. Τούτο εξαιτίας της τεχνοτροπικής ομοιότητας με την ομοίου θέματος ψηφιδωτή εικόνα της μονής Χιλανδαρίου, η οποία χρονολογείται περί το 1200 και αποδίδεται σε ερ-



[Εικ. 22]
Κωνσταντινούπολη.
Οικ. Πατριαρχείο.
*Η Θεοτόκος
Παμμακάριτος.*



[Εικ. 23]
Nerezi.
Αγ. Παντελεήμων.
Η Βαΐοφόρος.

γαστήριο της Κωνσταντινουπόλεως ή της Θεσσαλονίκης⁵⁰ αλλά και διότι, η επιπεδότητα και ο άνευ οργανικής συνέπειας χειρισμός των επιμέρους όγκων και των μορφικών στοιχείων δεν συνάδει με τη μνημειακή παραγωγή του όψιμου 13ου αιώνα, η οποία, παρά το συντηρητισμό της, έχει χειραφετηθεί αρκούτως από τη διακοσμητική αντιμετώπιση της φόρμας.

Το αμάρτυρο σημαντικής εικαστικής παραγωγής στην Κωνσταντινούπολη αποκαθίσταται από εντός της επικράτειας του βυζαντινού κράτους έργα, των οποίων η εξάρτηση από τη μητροπολιτική καλαισθησία πιστοποιείται μέσω της χορηγίας. Ως πλέον σημαντικό μεταξύ αυτών κρίνεται ο γραπτός διάκοσμος του ναού του Αγίου Παντελεήμονος στην κώμη Nerezi, εγγύς των Σκοπίων (1164). Το μνημείο αποτελεί καθίδρυμα του Αλεξίου Αγγέλου Κομνηνού, εγγονού του αυτοκράτορα Αλεξίου Α', υιού δε του Κωνσταντίνου Αγγέλου και της Θεοδώρας Κομνηνής Πορφυρογέννητης, φιλότεχνο και φιλόδοξο αριστοκράτη, στον οποίο αποδίδεται επίσης το χαμένο σήμερα *παναγιάριο* από στέατι της μονής Αγίου Παντελεήμονος στο Άγιον Όρος⁵¹.

Κατά τη Ντ. Μουρίκη, στο Nerezi εργάζονται δύο ζωγράφοι, ο ένας εκ των οποίων αντανakλά εναργώς τις μητροπολιτικές τάσεις. Πρόκειται για τον καλλιτέχνη που ιστορεί το μεγαλύτερο μέρος του ναού και των παρεκκλησιών. Στο έργο του η δισδιάστατη υπαινικτική ανάπτυξη του χώρου παραμένει σε ισχύ, όπως και η συνθετική λειτουργία του χρώματος. Οι πράσινες ζώνες εδάφους, τα κτήρια και τα όρη δεν συναρτώνται απολύτως με το πεδίο δράσεως των ιερών μορφών, εφόσον αυτές «τοποθετούνται» ως επείσακτες σε παράλληλο με την επιφάνεια του τοίχου επίπεδο (εικ. 23). Εντούτοις, οι καμπύλοι ορεινοί όγκοι διαδέχονται αλλήλους, χωρίς όμως διαβάθμιση χρώματος ή τόνου. Ενίοτε μεταξύ αυτών παρεμβάλλονται μορφές, όπως στη Μεταμόρφωση του Χριστού και στον Επιτάφιο Θρήνο. Τα αρχιτεκτονήματα, παρά την διακοσμητική τους λειτουργία, διανθίζονται με πολλές κατασκευαστικές λεπτομέρειες, όπως το ρόπτρο με μορφή λεοντοκεφαλής σε κτήριο της σκηνής της Γεν-



[Εικ. 24]
Nerezi.
Αγ. Παντελεήμων.
Οδόσωμοι Άγιοι.

[Εικ. 25]
Nerezi.
Αγ. Παντελεήμων.
Ο Επιτάφιος Θρήνος.
Λεπτομέρεια.

νήσεως της Παναγίας. Οι σκηνές είναι λιτές, όπως λιτή είναι και η διάταξη των μορφών. Οι ανθρώπινες μορφές σχεδιάζονται σε ραδινές αναλογίες, με μάλλον μικρά κεφάλια. Αίσθηση και θαυμασμό προκαλεί η πρόθεση του δημιουργού για απόδοση της κινήσεως, διά μέσου ποικίλων χιασμών και αντικινήσεων. Στο Nerezi οι ολόσωμες μορφές των πλευρικών τοίχων (εικ. 24) «πάλλονται», θα έλεγα, καθώς ανοίγονται στο χώρο με χειρονομίες και συστροφές, όπως προ μερικών δεκαετιών στην Αγία Σοφία Κιέβου (1037-1056). Οι γοφοί και τα γόνατα κλίνουν «εξαιτίας» της μετατοπίσεως του βάρους του σώ-

ματος, οι κορμοί αποκλίνουν εγκάρσιως, σε σχέση με το επίπεδο του τοίχου, ενώ οι ποικίλες και μη τυπικές χειρονομίες εντείνουν την εκφραστικότητα⁵². Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διασταύρωση των ποδιών του αποστόλου Πέτρου στη σκηνή του Ασπασμού Πέτρου και Παύλου⁵³, όπου είναι ορατή η φτέρνα και μόνον, του δεξιού ποδιού. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο η οκλάζουσα θεραπεινίδα λούζει το μικρό Χριστό, στη σκηνή της Γεννήσεώς του⁵⁴. Στην παράσταση του Επιταφίου Θρήνου (εικ. 25), η Παναγία εναγκαλίζεται έντακτος το νεκρό σώμα του Ιησού, που μοι-άζει να αιωρείται. Οραία αποδίδεται επίσης η «συνεσταλμένη» στάση του άνδρα με το γυμνό ώμο που αφαιρεί τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού στη σκηνή της Αποκαθηλώσεως⁵⁵.

Στη ζωγραφική του πρωτομάστορα του Nerezi η σχέση των ενδυμάτων με το υποκείμενο σώμα είναι συμβατική. Εντούτοις, ο ζωγράφος καταβάλλει προσπάθεια προκειμένου να αποδώσει την πολυπλοκότητα και το ανάγλυφο των πτυχώσεων, μέσω της ήπιας διαδοχής των τόνων και του φωτισμού. Η ροπή του καλλιτέχνη προς τη φυσικότητα εντείνεται στα πρόσωπα και τα γυμνά σημεία του σώματος. Ορισμένα εκ των ωρίμων ιερών προσώπων είναι ιδιαίτερος αληθοφανή, όπως αυτό του Αγίου Μηνά. Ρυτιδώσεις στο μέτωπο και τις παρειές, έλικες και λοβοί αυτιών, αναδιπλώσεις του δέρματος στα χέρια, ιδίως σε αυτά που ιστορούνται σε σχήμα ευλογίας υποδηλώνουν την πρόθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει το πρόσωπο, αγνοώντας το πλαίσιο των συμβάσεων της εποχής. Στη μορφή του νεκρού Χριστού στον Επιτάφιο Θρήνο (εικ. 25) επιχειρείται ρεαλιστική απόδοση των πλευρικών οστών

και των αρθρώσεων. Σε μορφές νεανικές, όπως η θεραπαίνιδα, που προανέφερα, οι δύο διάκονοι και η ημίσωμη Παναγία στην κόγχη της προθέσεως, καθώς επίσης η ολόσωμη εράσσια και ευείμων μορφή του Αγίου Παντελεήμονος στην προς το ναό όψη του ΒΑ πεσσού (εικ. 26)⁵⁶, η καλλιγραφική διαπλοκή των επιμέρους όγκων υποχωρεί. Το πλάσιμο εκτελείται με τρόπο που προσφέρει συνοχή και εσωτερική δομή στο πρόσωπο. Η λευκορόδινη σάρκα επιχρίεται με αβρότητα σε όλη σχεδόν την επιφάνεια, ενοποιώντας τα μέρη του προσώπου σε ενιαίο σύνολο. Οι οφθαλμοί δεν συνιστούν επίθετα στοιχεία, καθόσον προκύπτουν οργανικώς από τη φόρμα. Τα φώτα προσπίπτουν ωσάν λάμπεις στα εξέχοντα σημεία. Προς τούτοις, αξίζει να υπογραμμισθεί ότι στο Nerezi η αληθοφάνεια και η φυσικότητα των ανθρώπινων μορφών προκύπτει ως συνέπεια της ισχυρής βουλήσεως του καλλιτέχνη για απεικόνιση της εγκόσμιας πραγματικότητας και της ατομικότητας των προσώπων. Τούτο αποκαλύπτουν οι λεπτομέρειες του αρχιτεκτονικού σκηνικού χώρου, η ετερότητα στάσεων και χειρονομιών, η προσπάθεια για διαφοροποίηση των φυσιognωμιών, η γυμνότητα του Χριστού, υπό το «άλλοθι» του διαυγούς περιζώματος, η υπό το χιτώνα ένδειξη των γυναικείων μαστών, η κόσμηση των νεανίδων με ενώτια και κοσμήματα κεφαλής και τέλος η έμφαση στο πολυτελές των ενδυμάτων.



[Εικ. 26]
Nerezi.
Αγ. Παντελεήμων.
Ο Αγ. Παντελεήμων.
Λεπτομέρεια.

Η έξοχης ποιότητας και πρωτοποριακή ζωγραφική στο ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi θα καταστεί ευλόγως ο κεντρικός άξονας των καλλιτεχνικών εξελίξεων, ως τις αρχές μάλιστα του 13ου αιώνα. Συμφώνως δε προς την οξυδερκή παρατήρηση του Μ. Χατζηδάκη, όλες οι τεχνοτροπικές παραλλαγές των επόμενων δεκαετιών έλκουν την καταγωγή από το λαμπρό αυτό μνημείο⁵⁷.

Ένα προσέτι σπουδαίο σύνολο, ενδεικτικό των κλασικιστικών μητροπολιτικών τάσεων της περιόδου, είναι ο διώροφος ναός στη μονή Παναγίας Πετριτζωνίτισσας στην πόλη Βαčκονο. Η μονή ιδρύεται το έτος 1078 από τον αρμενικής, ως φαίνεται, καταγωγής Γρηγόριο Πακουριανό, Μεγάλο Δομέστικο της Δύσεως, πιστό αξιωματούχο του αυτοκράτορα Αλεξίου Α΄ Κομνηνού. Ο ναός και η κάτωθεν αυτού κρύπτη-οστεοφυλάκιο διακοσμείται με τοιχογραφίες, ως φαίνεται στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα⁵⁸.

Η γραπτή διακόσμηση των δύο καθ' ύψος τμημάτων του ναού, που σε μεγάλο βαθμό έχει καταστραφεί, θα εκτελεστούν την ίδια περίοδο από ένα συνεργείο. Οι εντός του συνόλου υφολογικές ετερότητες συνδέονται κυρίως με το βαθμό δεξιοτήτων των ζωγράφων-μελών του εργαστηρίου, συμφώνως προς την Ε. Bakalova. Ας σημειωθεί ότι στο δυτικό τμήμα της κρύπτης σώζεται το όνομα ενός εκ των ζωγράφων: *Ιωάννης Ιβηρόπουδος*.

Οι τοιχογραφίες στο Βαčκονο υποδηλώνουν εργαστήριο όχι μόνον ενήμερο των πρωτοποριακών τάσεων της υψηλής τέχνης της εποχής, αλλά και με ασύνηθες ενδιαφέρον για την πλαστική ανάδειξη των μορφών. Στο ναό και την κρύπτη απαντούν μορφές ιεραρχών και διακόνων σε περιφερή και ορθογώνια διάχωρα, τα οποία αποδίδουν, στην περίπτωση του ιερού Βήματος κυρίως, πίνακες σε ανάρτηση. Τούτο προδίδει ο εικονιζόμενος κρίκος αναρτήσεως και η εφηλίδα. Πρόκειται για είδος «πίνακα εντός πίνακα», επινόηση οικεία στην μνημειακή παράδοση του 11ου αιώνα. Πολλές παραστάσεις, όπως αυτή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο και αυτή της Υπαπαντής του Χριστού, ζωγραφίζονται υπό γραπτό τρίβηλο «άνοιγμα», το οποίο υπαινίσσεται διάσταση εσωτερικού χώρου. Οι μορφές, ωστόσο, δραστηριοποιούνται σε ένα επίπεδο, παράλληλο με την επιφάνεια του τοίχου. Ας σημειωθεί ότι στη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου (σώζεται το κάτω τμήμα) η Παναγία έχει, εν μέρει, στα πόδια της το νεκρό Χριστό, με τρόπο που παραπέμπει στον εικονογραφικό τύπο της Pietà.

Στη ζωγραφική του ναού και της κρύπτης⁵⁹ εκπλήσσει η αίσθηση των διαστάσεων του όγκου, αν και υφίσταται παραλλήλως γραμμική περιγραφή. Οι ανθρώπινες μορφές είναι ψηλόκορμες και στιβαρές, με έλλογη συναρμογή των ενδυμάτων στο σώμα τους. Οι πτυχώσεις δεν αποτελούν διακοσμητικές χαράξεις, ανεξάρτητες από τη δομή του σώματος. Μοιάζουν να περιθέουν τον σωματικό όγκο, όπως



[Εικ. 27]
Backovo.
Ι. Μ. Πετριτζωνίτισσας.
Καθολικό.
Η Βάπτισμα του Χριστού.



[Εικ. 28]
Backovo.
Ι. Μ. Πετριτζωνίτισσας.
Καθολικό.
*Δευτέρα Παρουσία.
Λεπτομέρεια.*

ακριβώς συμβαίνει στις τοιχογραφίες της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη. Στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη η περιγραφική διαχείριση των φώτων και των σκιάσεων έχει αμβλυνθεί. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι κομψοεπή και «ευέλκτα». Αισθάνεται κανείς το ανάγλυφο των ανατομικών όγκων του προσώπου, καθώς ο ζωγράφος χειρίζεται τα πλατιά ρέοντα σαρκώματα με αδρότητα και διάθεση πλαστική. Τα φώτα αποτελούν μέρος της φόρμας και όχι επίστακτα διακοσμητικά μοτίβα. Δηλωτική των ανωτέρω είναι η περίπτωση του «προκληπτικώς» γυμνού Χριστού στη Βάπτισμα (εικ. 27) και του ημίγυμνου Άβελ στη Δευτέρα Παρουσία, με τα λυτά μαλλιά και το αξέραστο πρόσωπο (εικ. 28). Εδώ, η καλλιγραφική επεξεργασία απουσιάζει παντελώς. Οι ανατομικοί όγκοι προκύπτουν από τη διαβάθμιση των τόνων και όχι από τη γραμμική περιγραφή.

Σε αρμονία με τον Μ. Χατζηδάκη, η γραπτή διακόσμηση του κοιμητηριακού ναού της μονής Βαčkovo είναι η πλέον *κλασική* μεταξύ των εντοιχίων έργων του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, καθώς οι μορφές *εδδηνίζον* εντόνως⁶⁰. Πράγματι, οι εφαρμοσμένοι στις τοιχογραφίες αυτές τρόποι προαναγγέλλουν, σαφέστερα από τα προηγούμενα σύνολα, τις εξελίξεις του 13ου αιώνα, κατ' εσχάτην αυτές που εκδηλώνουν στροφή προς την κλασική φόρμα και το μνη-

μειώδες ήθος. Ως εκ τούτου, έχω τη γνώμη πως ο εξετασθείς διάκοσμος θα πρέπει να χρονολογηθεί στα τέλη του 12ου αιώνα.

Αριστοκρατικής χορηγίας έργο του όψιμου 12ου αιώνα είναι επίσης οι αποσπασματικώς σωζόμενες τοιχογραφίες του άλλοτε καθολικού της μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στην κώμη των Φερρών στη Θράκη. Η μονή ιδρύεται το έτος 1151/52 από τον σεβαστοκράτορα Ισαάκιο Κομνηνό, νεότερο γιο του Αλεξίου Α', ο οποίος μάλιστα θα προικίσει τη μονή με εισοδήματα και θα συνθέσει το περίφημο Τυπικό της⁶¹.

Οι τοιχογραφίες της Κοσμοσώτειρας δεν χαρακτηρίζονται από εξελικτική διάθεση. Υπολείπονται δε πολύ αυτών των ναών του Νερεζί και του Βαčkονο. Ο ζωγράφος, παρά την καλής ποιότητας εργασία στα πρόσωπα, διστάζει να χειραφετηθεί από την περιγραφικότητα και το διακοσμητισμό της παραδόσεως του 11ου αιώνα. Η δε απόδοση του χώρου, όπως στη σκηνή της Υπαπαντής⁶², είναι εντελώς διδιόστατη, με μορφές και αρχιτεκτονήματα τοποθετημένα σε παράταξη.

Το αντίθετο ισχύει για το ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χορτιάτη Θεσσαλονίκης (δ' τέταρτο 12ου αι.)⁶³. Δυστυχώς ο εικονογραφικός αυτός διάκοσμος σώζεται σε μορφή αποσπασματική, με φθορές εκτενείς και αποφλοιώσεις. Παρόλα αυτά, τα ελάχιστα καλώς σωζόμενα δείγματα υποδηλώνουν θαυμαστής στάθμης εργασία, εκφραστική του πλέον φιλοπρόόδου καλλιτεχνικού ρεύματος του 12ου αιώνα, αυτού που η Ντ. Μουρίκη καλεί *μνημειακό*.

Η πρώτη εντύπωση που αποκομίζει ο φιλότεχνος θεατής είναι πως ο ζωγράφος στρέφεται προς την αυλική παράδοση της περιόδου των «Μακεδόνων» αυτοκρατόρων. Οι μορφές έχουν κλασικά χαρακτηριστικά, τόσο στις αναλογίες όσο και στο πλάσιμο των όγκων. Ενδεικτικά είναι το εύρωστο των σωμάτων και η ευοφθαλμία στα πρόσωπα. Στις μορφές των αγίων Γρηγορίου του Θεολόγου και Ιωάννη του Χρυσόστομου, οι οποίοι ιστορούνται μετωπικοί σε καλή σχετικώς κατάσταση στους πεσούς του ιερού Βήματος (εικ. 29, 30), διαπιστώνεται πως παρά την εύλογη σχέση με την οικεία στον



[Εικ. 29]
Θεσσαλονίκη.
Χορτιάτης.
Ι. Ν. Μεταμορφώσεως
του Σωτήρος.
Ο Άγ. Γρηγόριος ο Θεολόγος.

[Εικ. 30]
Θεσσαλονίκη.
Χορτιάτης.
Ι. Ν. Μεταμορφώσεως
του Σωτήρος.
*Ο Άγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος.
Λεπτομέρεια.*



[Εικ. 31]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Ο Άγ. Παρθένιος.

11ο και 12ο αιώνα γραμμική διαχείριση των ανατομικών όγκων, οι όγκοι αυτοί προκύπτουν οργανικώς εκ της φόρμας, ωσάν η δόμησή τους να εξαρτάται από κάποιο εσωτερικό άξονα. Η αίσθηση της πλαστικότητας και της φυσικότητας ενισχύεται από την αναγλυφική τους απόδοση, η οποία πραγματώνεται διά του φωτός. Σε πρασινωπό προπλασμό επιχρίεται ωχρορόδινη σάρκα, καλύπτουσα όλο σχεδόν το διαθέσιμο πεδίο. Η σάρκα φωτίζεται βαθμηνδόν στα πρόσφορα σημεία, δίδοντας εντύπωση κυρτώσεως και προαναγγέλλοντας, με τον τρόπο αυτό, τις εξελίξεις του όψιμου 13ου αιώνα.

Σημαντική κρίνεται επίσης η εργασία του ζωγράφου εκείνου, μορφές του οποίου αποκαλύφθηκαν στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου. Οι αγίες αυτές μορφές, κυρίως κληρικοί και μάρτυρες, σώζονται στο ιερό Βήμα, σε εσωράχια και μέτωπα τόξων του ανατολικού τμήματος του κυρίως ναού και στον πρώτο νάρθηκα (δ' τέταρτο 12ου αι.)⁶⁴.

Εξ απόψεως τεχνοτροπικής, οι εν λόγω μορφές παραπέμπουν στο «μνημειακό» ύφος συνόλων του όψιμου 12ου αιώνα (εικ. 31). Η περιγραφική επεξεργασία της φόρμας είναι εδώ σημαντικά μειωμένη, πολύ περισσότερο από ό,τι στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Παναγίας στην Πάτμο, δείγματος χάριν. Παρά τα αδρά χαρακτηριστικά, τη μάλλον γραμμική απόδοση της κόμης και της τριχοφυΐας καθώς και την τραχεία κάπως επίχριση των φώτων, τα πρόσωπα αποπνέουν φυσικότητα, όχι συνήθη

στην αμέσως αρχαιότερη παραγωγή. Η αίσθηση του όγκου προκύπτει από την επιμελή υποχώρηση της εντάσεως των σαρκωμάτων στα όρια του σχήματος και από τη διακριτική χρήση των υποσκιασμάτων. Στα ενδύματα επιπλέον η καλλιγραφική διαπλοκή έχει αμβλυνθεί περαιτέρω.

Το εργαστήριο που ιστορεί το ναό της Μεταμορφώσεως στο Χορτιάτη Θεσσαλονίκης και αυτό του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου στο Άγιον Όρος θεωρώ πως εκφράζουν εναργώς τις νέες κλασικίζουσες τάσεις στο φθίνοντα 12ο αιώνα, η προέλευση των οποίων εντοπίζεται στην Κωνσταντινούπολη, κρίνοντας από την αριστοκρατική χορηγία στο Nerezi, στο Βαčκονο και στην Κοσμοσώτεια. Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε τον χορηγό των δύο αυτών μακεδονικών διακοσμήσεων. Πάντως αυτό που ενδιαφέρει είναι ότι οι σωζόμενες μορφές στα δύο αυτά μνημεία συμπληρώνουν και εμπλουτίζουν το corpus τοιχογραφιών του όψιμου 12ου αιώνα στη Μακεδονία.

Νοτιότερα, στην περιοχή της Στερεάς Ελλάδος εντοπίζεται μνημείο με αξιοπρόσεκτα χαρακτηριστικά στη ζωγραφική του. Πρόκειται για το γραπτό διάκοσμο του τρούλλου του Αγίου Ιερόθεου πλησίον των Μεγάρων, διάκοσμο τον οποίο έχει μελετήσει επισταμένως η αείμνηστη ερευνήτρια Ντ. Μουρίκη, θέτοντας αυτόν στο καλούμενο “art nouveau” ύφος (περί το 1170-1180)⁶⁵.

Ο τρούλλος του Αγίου Ιεροθέου περιλαμβάνει έθρονο Παντοκράτορα, τον οποίο περιβάλλουν μέταλλα με την Ετοιμασία του Θρόνου, καθώς και τη μορφή της Θεοτόκου και δύο ημίσωμων αγγέλων. Την παράσταση της Ετοιμασίας και τη μορφή της Θεοτόκου πλαισιώνουν ολόσωμοι γονυπετείς άγγελοι. Στο τύμπανο εικονίζονται προφήτες. Η απόλυτη συμμετρία και η ρυθμική ανταπόκριση των στοιχείων της συνθέσεως έλκει την προσοχή του φιλότεχνου θεατή. Το σχέδιο των τεσσάρων ικετών αγγέλων βασίζεται σε κοινό ανθίβολο, που αντιστρέφεται προκειμένου να συγκροτηθούν τα δύο αντωπά ζεύγη. Οι μορφές τους είναι κομψοεπείς, με ραδινές αναλογίες, κατά τα πρότυπα της εποχής. Ο Χριστός απλώνει το χέρι σε ένδειξη ευλογίας, αλλά η κίνηση αυτή επιφέρει στον κορμό λανθάνοντα χιασμό. Η δεινότητα του ζωγράφου των Μεγάρων εκδηλώνεται και στο πεδίο της αποδόσεως του όγκου. Παρά την απουσία φωτοσκιάσεως και την περιγραφικότητα των εκφραστικών μέσων, αισθάνεται κανείς το ανάγλυφο των επιμέρους όγκων. Η γραμμή έχει χάσει τον κυριαρχικό της ρόλο στη διαχείριση της φόρμας, που είχε στον 11ο και πρώιμο 12ο αιώνα, στα επαρχιακά ιδίως έργα. Λόγου χάριν, οι κυματιστές γραμμώσεις που αποδίδουν την κόμη δεν είναι τόσο

συμβατικές, όσον είναι σε άλλα μνημεία της εποχής. Τα ενδύματα είναι συνοπτικά, με μεγάλες αυστηρές φόρμες. Αλλά τα ευειδή εφηβικά πρόσωπα των αγγέλων πλάθονται με αβρότητα και διάθεση εκλεπτύνσεως, που παραπέμπει στις τοιχογραφίες του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi. Επιπλέον, τα πρόσωπα έχουν αποκτήσει οντότητα και διάσταση στο χώρο, καθώς αποδίδονται με πλαστική πρόνοια, όπου όμως ο ρόλος του σκιοφωτισμού είναι αισθητά απών. Κατά ταύτα, στα Μέγαρα η μερική εξάρτηση από τη διακοσμητική νοοτροπία της παλαιότερης τέχνης δεν αποτελεί τροχοπέδη στην υιοθέτηση της ροπής του ύστερου 12ου αιώνα προς το μνημειακό κλασικισμό και την αληθοφάνεια.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα ακόμη μνημειακό σύνολο της νοτίου Ελλάδος, αυτή τη φορά στη Μεσσηνία. Αναφέρομαι στον περιώνυμο ναό της Ζωοδόχου Πηγής παρά το Σάμαρι (Σαμαρίνα), γνωστό επίσης για την αρχιτεκτονική του φόρμα, την ακρίβεια στη χάραξη και τον έξοχο γλυπτό του διάκοσμο (τέλη 12ου αι.)⁶⁶. Δυστυχώς από την εικονογράφηση του ναού σώζονται λείψανα τοιχογραφιών, ικανά όμως να οδηγήσουν τον ερευνητή στην κατανόηση και ερμηνεία των εικαστικών προθέσεων του ζωγράφου.

Στις τοιχογραφίες αυτές είναι ολοφάνερη η υποβάθμιση της συμβατικής αντιμετώπισης της μορφής και, ακολούθως, η στροφή προς την κλασική μνημειακή φόρμα, σε αρμονία με την τέχνη που εκφράζεται στο ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi, στο Βαčκονο και στο Χορτιάτη. Τούτο βεβαίως δεν σημαίνει πως ο ζωγράφος της Σαμαρίνας αντιμετωπίζει το χώρο ως τρισδιάστατη οντότητα, εφόσον κτήρια και μορφές «εφάπτονται» (εικ. 32), ή το σκιοφωτισμό ως απαραίτητο μέσο για την απόδοση του όγκου. Ο ζωγράφος επιδιώκει, μέσω της ορθολογικής σχεδιάσεως των διαστάσεων των μελών του σώματος και της κινήσεώς τους, μέσω του χειρισμού του όγκου και μέσω της «ενεργοποίησης» των ιερών μορφών να προσδώσει οντότητα στις μορφές, να τις καταστήσει αληθοφανείς.

Ο άγγελος του Ευαγγελισμού (εικ. 33) εικονίζεται σε έντονη προς τα πρόσω κίνηση, την οποία υπο-



[Εικ. 32]
Μεσσηνία.
Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής.
Η Υπαπαντή του Χριστού.

[Εικ. 33]
Μεσσηνία.
Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής.
*Ο Ευαγγελισμός της
Θεοτόκου.*



[Εικ. 34]
Μεσσηνία.
Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής.
*Ο Άγ. Βασίλειος.
Λεπτομέρεια.*



δηλώνει όχι μόνον η θέση των μελών του σώματός του, αλλά και η πτυχογραφία. Εντούτοις, η κίνηση του αγγέλου δεν συμμερίζεται τις «υπερβολές» της τέχνης των μνημείων της Καστοριάς και του Kurbino. Το σώμα σχεδιάζεται στιβαρό και εύρωστο, με ιδιαίτερα ογκώδη μηρό. Την ίδια στιβαρότητα και ευρύτητα έχουν τα σώματα όλων των εικονιζόμενων μορφών αλλά και τα πρόσωπα, με πλέον χαρακτηριστικό αυτό του Χριστού στις ευαγγελικές σκηνές⁶⁷. Η πτυχολογία, καίτοι φέρει μνήμες κομνηνικές, έχει δομή ορθολογική, όπως ακριβώς συμβαίνει στις τοιχογραφίες του Χορτιάτη Θεσσαλονίκης.

Ως προς την απόδοση των προσώπων θα έλεγα πως ο ζωγράφος της Σαμαρίνας δεν αστοχεί στην ανάδειξη του όγκου και της αληθοφάνειας. Μεταξύ των μετωπικών ιεραρχών, η μορφή του Βασιλείου σώζεται σε βαθμό ικανοποιητικό (εικ. 34). Συμφώνως προς αυτήν, αλλά και προς ορισμένες άλλες, η πρασινωπή βάση είναι ορατή στα όρια του προσώπου και των επιμέρους ανατομικών όγκων. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι αδρά, αποδοσμένα με μακρόσυρτες λεπτές γραμμώσεις. Το ίδιο ισχύει αναφορικά με την κόμη και την τριχοφυΐα. Η ωχρινή σάρκα είναι εκτενής, ενώ η τονική της διαβάθμιση αμελής. Τα φώτα, ελαφρώς τραχέα, επιχρίονται στα κατάλληλα σημεία, δίχως αυτό να υποδηλώνει εξωτερικό φωτισμό. Παρόλα αυτά υφίσταται εντύπωση φυσικότητας, εννοείτε εντός των ορίων των μεσαιωνικών περί μορφής αντιλήψεων.

Επισημαίνεται, τέλος, πως στις τοιχογραφίες της Σαμαρίνας επιχειρείται προσέγγιση του ατομικού χαρακτήρα των ιερών μορφών αλλά και της συναισθηματικής τους καταστάσεως. Ενδεικτική είναι

η μορφή του προφήτη Δαβίδ στην Εισ Άδου Κάθοδο και αυτή του Συμεών στην Υπαπαντή. Στις δύο αυτές γεροντικές μορφές η διασταύρωση των αξόνων, η κατεύθυνση του βλέμματος, αλλά και στοιχεία υποδηλώσεως της ηλικίας, όπως οι ρυτιδώσεις στο πρόσωπο του Συμεών - που παραπέμπουν επίσης στη φιλολογική παράδοση για τη χρόνια αναμονή του γέροντα ιεράρχη να δει το Σωτήρα του κόσμου στα χέρια του - υποδηλώνει τη βούληση του σπουδαίου καλλιτέχνη για ένδειξη της ατομικότητας και για βιωματική προσέγγιση των ιερών θεμάτων.

Στο ίδιο εικαστικό ρεύμα εντάσσονται και άλλοι διάκοσμοι της νοτίου Πελοποννήσου. Μεταξύ αυτών αξίζουν να σημειωθούν οι τοιχογραφίες του ναού της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι (τέλη 12ου αι.) και αυτές του ναού της Επισκοπής στη Μέσα Μάνη (προς το 1200)⁶⁸.

Οι τοιχογραφίες της Ευαγγελίστριας αποτελούν ένα εκ των ποιοτικότερων συνόλων της περιοχής, ανάλογο της ποιότητας της εικονογραφήσεως στο Βαčκονο και τη Σαμαρίνα. Ο εν λόγω ναός είναι κατάγραφος. Τα εικονιζόμενα κτήρια, παρότι διακοσμητικού χαρακτήρα, είναι εξεζητημένα, με έμφαση στην απόδοση κατασκευαστικών και μορφολογικών λεπτομερειών. Η ίδια διάθεση για λεπτομέρειες κατασκευαστικές, που ασφαλώς προδίδει παρατήρηση, απαντούν στα αναλόγια των Ευαγγελιστών που έχουν φιλοτεχνηθεί στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλλου. Χαρακτηριστικοί είναι οι μηχανισμοί με κοχλία και οι κρεμαστοί λύχνοι, προς φωτισμό των κειμένων των ιερών συγγραφέων. Η πυχυλογία στις τοιχογραφίες της Ευαγγελίστριας είναι τυπική, αλλά αβρή στη διαχείρισή της και με απόληξη των τόνων στο λευκό. Οι μορφές έχουν κλασικές αναλογίες και μνημειακή τοποθέτηση, όπως παρατηρεί κανείς στην καθημένη μορφή του ευαγγελιστή Λουκά⁶⁹ (εικ. 35). Η μετωπικότητα και η καθετότητα είναι χαρακτηριστικές της καλαισθησίας του ζωγράφου, όπως επίσης η εκλεπτυσμένη χρήση της γραμμής, ιδίως στο περίγραμμα των μορφών, και η ευαισθησία στην απόδοση της φόρμας. Στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος το φως ρέει ομαλώς, χωρίς εντάσεις και οξεία καλλιγραφική επεξεργασία.

Όσον αφορά στο ναό της Επισκοπής, τα ακαδημαϊκά γνωρίσματα της κομνήνειας *κομής* έχουν υποστεί νέα επεξεργασία. Με τούτο εννοώ ότι ο ζωγράφος φαίνεται εξοικειωμένος με νεοφανείς, για τα τέλη του 12ου αιώνα, τρόπους. Ενώ, δηλαδή, οι μορφές του παραπέμπουν στην τέχνη των μνημείων του 12ου αιώνα, όπως η μορφή του προφήτη Δαβίδ⁷⁰, αντίστοιχη αυτής στη Σαμαρίνα, εμφανίζουν συνάμα ορισμένα στοιχεία της τέχνης του 13ου αιώνα. Λόγου χάριν, η μορφή του Χριστού Αντιφωνητή⁷¹ τρέπεται προς την αδρότητα και τη στερεομετρική διάθεση οψιμότερων έργων, μολοντί φέρει θεμελιώδη γνωρίσματα της κομνήνειας ζωγραφικής. Το ίδιο ισχύει και για το αρχιτεκτονικό σκηνικό. Μάλιστα τούτο είναι ανάλογο αυτού στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Studenica. Επομένως μια χρονολόγηση προς το 1200 δεν θα ήταν άστοχη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης μνημειακά σύνολα της νησιωτικής Ελλάδος. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση των τοιχογραφιών στο ναό του Μεγάλου Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Μεσαριά της Άνδρου, γνωστό για τα εξαιρετικής ποιότητας γλυπτά. Το ναό θα ανεγείρουν ο αξιωματούχος Κωνσταντίνος Μοναστηριώτης και η σύζυγός του Ειρήνη, το γένος Πρασίνη, κατά το έτος 1158. Στην κτητορική επιγραφή του τρούλλου αναφέρονται επίσης, και κατά τάξη, τόσο ο αυτοκράτορας Μανουήλ Β' Κομνηνός όσο και ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Λουκάς (Χρυσοβέργης), γεγονός που δηλώνει κάποιου είδους σχέση των δύο κτητόρων με τη μητροπολιτική εξουσία⁷².

Οι τοιχογραφίες του Μεγάλου Ταξιάρχη της Άνδρου διατηρούνται αποσπασματικώς και σε θλιβερή διατήρηση. Εντούτοις, τα καλώς σωζόμενα τμήματα υποδεικνύουν ύφος συναφές με αυτό των τοιχογραφιών του ναού Ζωοδόχου Πηγής Σαμαρίνας. Το σχέδιο και οι αναλογίες είναι ακριβείς, υπο-



[Εικ. 35]
Γεράκι.
Ι. Ν. Ευαγγελίστριας.
Ο ευαγγελιστής Λουκάς.
Λεπτομέρεια.

γραμμίζοντας το μνημειακό κλασικίζοντα χαρακτήρα του έργου. Η πτυχολογία ρέει ομαλώς, καθώς τα ενδύματα εφαρμόζουν στα μέλη του σώματος, σχηματίζοντας αναδιπλώσεις και αποπύγματα, συμφώνως προς τον κομνηνείο κανόνα. Η καλλιγραφική διαπλοκή είναι αισθητά μειωμένη, ως φαίνεται από τη διαχείριση της κόμης και της τριχοφυΐας. Τα πρόσωπα εκφράζουν βούληση για πλαστική ανάδειξη, χωρίς όμως η φωτοσκίαση να έχει ρόλο ουσιαστικό σε αυτό.

Ανάλογα με της Μεσαριάς, όχι όμως ταυτόσημα, γνωρίσματα απαντούν στην Παναγία Πρωτόθρονη στο Χαλκί της Νάξου, στη φάση του τέλους του 12ου αιώνα⁷³, στα σωζόμενα στο Μουσείο Ζακύνθου σπαράγματα από το διάκοσμο του ναού του Σωτήρος στο Κάστρο της Ζακύνθου, ο οποίος θα μετατραπεί σε καθεδρικό της λατινικής επισκοπής μεταξύ των ετών 1207 και 1212, καθώς επίσης στις τοιχογραφίες της τρίτης φάσεως του παρεκκλησίου των Αρμενόπουλων στη Ρόδο, οι δωρητές των οποίων συνδέονται με την επιφανή ομώνυμη οικογένεια της Κωνσταντινουπόλεως, ως είναι πρόδηλο⁷⁴.

Τα εν λόγω σύνολα έχουν δεχθεί από τους ερευνητές ποικίλες ερμηνείες σχετικά με τη χρονολόγησή τους, αλλά και τη συμβολή τους στην εξέλιξη της μητροπολιτικής ζωγραφικής κατά τα ύστερα χρόνια της ηγεμονίας των Κομνηνών. Η άποψη του γράφοντος είναι πως τα έργα αυτά, αναμφισβητήτως καλής τέχνης, συνιστούν αφενός επιτομή των επιτευγμάτων της μνημειακής παραγωγής του 12ου αιώνα και αφετέρου προαναγγελία των εξελίξεων στη διαχείριση της φόρμας, όπως αυτή θα πραγματωθεί στις αρχές του 13ου.

Στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη νήσο Πάτμο, το συναπτό στο καθολικό παρεκκλήσιο της Παναγίας και μέρος της τράπεζας ιστορείται στα τέλη του 12ου αιώνα, με τη συνδρομή

του τότε δραστήριου και εγκρατούς ηγουμένου Αρσενίου (1183-1207;), προς τιμήν και μνήμην του πρώην καθηγουμένου της μονής και αργότερα πατριάρχη Ιεροσολύμων, Λεοντίου (†1185)⁷⁵.

Το γραπτό τούτο διάκοσμο (παρεκκλησίου και τράπεζας) έχουν μελετήσει εις βάθος και έκταση ο πολύς Α. Ορλάνδος και η αείμνηστη Ντ. Μουρίκη⁷⁶. Ως εκ τούτου δεν προτίθεμαι να επεκταθώ. Εντούτοις, θα επιθυμούσα να υπογραμμίσω ότι στα δύο αυτά σύνολα ο χώρος είναι εντελώς αόριστος και δισδιάστατος. Στη σκηνή του παρεκκλησίου με τα Εισόδια της Θεοτόκου⁷⁷ τόσο το βαθμιδωτό βάθρο, στο οποίο κάθεται η πρόσβη Παναγία, όσο και το κιονοστήρικτο κουβούκλιο αποδίδονται ως επίπεδα σχήματα, ουδέν εχόντων να δηλώσουν περί χώρου. Στην παράσταση του Χριστού ομιλούντος με τη Σαμαρείτιδα⁷⁸ (εικ. 36), το όπισθεν του κατήμενου Ιησού όρος συνιστά διακοσμητικό σκηνικό, άνευ αληθείας. Συνδέεται δε ατελώς με το πράσινο έδαφος όσον και με το έπαρμα, στο οποίο αναπαύεται ο Χριστός. Στην παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ⁷⁹ οι αναλογίες των ιερών μορφών εξαρτώνται από την τοποθέτησή τους στη διαθέσιμη αρχιτεκτονική επιφάνεια και όχι από τη σχέση τους με τις άλλες μορφές. Τούτο υποδηλώνει ότι ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τη ζωγραφική ως οργανικό παράγοντα του αρχιτε-

[Εικ. 36]

Πάτμος.

Ι. Μ. Αγ. Ιωάννου

Θεολόγου.

Παρεκκλήσιο Παναγίας.

Ο Χριστός ονομιζόμενος με

τη Σαμαρείτιδα.



κτονήματος και όχι ως αυτοτελές πεδίο εκφράσεως, με εσωτερική δομή, ανεξάρτητη από το κτήριο. Το γεγονός αυτό παραπέμπει στη διακοσμητική παράδοση των μεγάλων μνημείων του 10ου - 11ου αιώνα, που από το 13ο αιώνα θα αρχίσει να εκλείπει. Πάντως οι τοιχογραφίες της Πάτμου δεν συνάδουν με τις νέες τάσεις του φθίνοντος 12ου αιώνα, όσον αφορά στο χώρο.

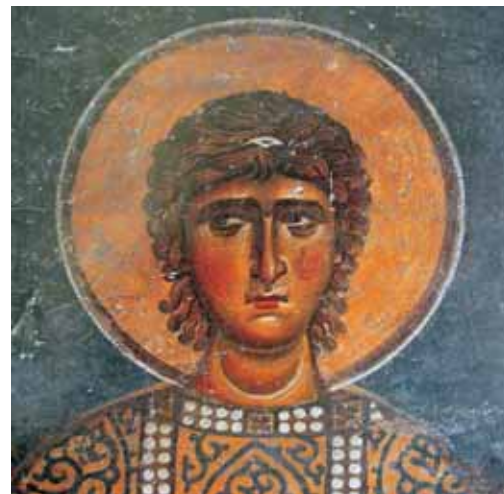
Η συντηρητική διάθεση που εκδηλώνεται στη διαχείριση του χώρου φαίνεται να αμβλύνεται στη ζωγραφική των ανθρώπινων μορφών. Η ιερατική ακινησία και η μετωπικότητα των ολόσωμων ιερών μορφών διασκεδάζεται ενίοτε με τη μετακίνηση του βάρους στο ένα πόδι και το χιασμό του βλέμματος, όπως στην περίπτωση των νεαρών, με βραχύ χιτώνα, Μαρτύρων στο εσωράχιο του βόρειου τόξου του παρεκκλήσιου⁸⁰. Στο σχέδιο των σωμάτων και βεβαίως στην αποτύπωση των προσώπων παραμένει ακμαία η παράδοση του 11ου και πρώιμου 12ου αιώνα, με τους εντόνως γραμμένους οφθαλμούς, τις ερυθρές κηλίδες στις παρειές και τη διάχυση του φωτός στο σύνολο της μορφής. Ωστόσο, η σχηματικότητα και ο κατακερματισμός της επιφάνειας ατονεί, καθώς συνδυάζεται με την ομαλή διάχυση των ορίων των σαρκωμάτων στο χρώμα βάσεως. Τα επιμέρους ανατομικά επίπεδα τείνουν να συγχωνευθούν σε ενιαία στερεομετρικού χαρακτήρα φόρμα, προπάντων στα νεανικά αγένεια πρόσωπα. Χαρακτηριστικό δείγμα οι τερπνές μορφές νεανίδων στα Εισόδια της Θεοτόκου και στους παρά το θρόνο της Παναγίας της αψίδας αγγέλους (εικ. 37). Ο περιγραφικός χαρακτήρας των γραμμικών φώτων υποχωρεί, ακόμη και στα γεροντικά πρόσωπα. Λόγου χάριν, στη μορφή του Αγίου Παρίωνος, στη βόρεια πλευρά της τράπεζας⁸¹, τα τελικά φώτα περιγράφουν τους ανατομικούς όγκους. Όμως, η συνεχής αυτή φωτεινή γραμμή αυξομειώνει την έντασή της, ούτως ώστε να αποδοθεί η καμπύλωση των όγκων και η φωτοσκίασή τους, έστω και υποτυπωδώς. Το ίδιο βεβαίως συμβαίνει και σε άλλα μητροπολιτικής εμπνεύσεως έργα της περιόδου, που ήδη έχουν αναφέρει οι μελετητές του μνημείου.

Η εν λόγω μείωση της αξίας του κατακερματισμού των επιφανειών και της περιγραφικής λειτουργίας γραμμών και σχημάτων υλοποιείται και στα ενδύματα. Σε αυτά απουσιάζουν σκοτεινές επιφάνειες, που θα έδιναν την εντύπωση των διαστάσεων του όγκου της μορφής. Οι πτυχώσεις είναι αυστηρές και δύσκαμπτες. Παρόλα αυτά, οι γραμμικού τύπου σκιές και τα σχηματικά φώτα στα ανοικτού τόνου ενδύματα δεν λειτουργούν αυτοτελώς, ως ανεξάρτητα από το ένδυμα διακοσμητικά στοιχεία. Στα δε βαθέως τόνου μιάτια είναι τα μελανά περιγράμματα που πλάθουν τον όγκο. Επισημαίνεται ότι στην Πάτμο τα ενδύματα δεν εκτείνονται στο χώρο με αποπτύγματα ογκούμενα υπό του ανέμου, όπως στο έργο του Θεοδώρου Αψευδούς στον Άγιο Νεόφυτο (1183) και στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στο Kurbino (1191). Η συγκέντρωση της μορφής στο περίγραμμά της και η απουσία υπερβολών στην κίνηση υποδηλώνει την επιρροή της κλασικιστικής καλαισθησίας.

Οφείλω, τέλος, να σημειώσω ότι τα προοδευτικά χαρακτηριστικά που ο Α. Ορλάνδος, η Ντ. Μουρίκη όσο και ο Η. Κόλλιας, αποδίδουν στο διάκοσμο του παρεκκλήσιου της Παναγίας και της τράπεζας δεν είναι αμελητέα. Ωστόσο, οι εξετασθείσες τοιχογραφίες εκφράζουν, θεωρώ, αδυναμία ικανής χειραφετήσεως από τον κανόνα της παλαιότερης τέχνης, χωρίς τούτο να τεκμηριώνει χαμηλή ποιότητα.

Την ίδια με των τοιχογραφιών της Πάτμου αδυναμία, και μάλιστα στη στροφή του 12ου προς το 13ο αιώνα, πραγματώνουν και άλλα μνημειακά έργα της περιόδου. Ένα εξ αυτών θα με απασχολήσει, διότι συνιστά ένα εκ των πλέον πρώιμων συνόλων στο αγιώνυμο όρος του Άθω, που ως γνωστόν εκπροσωπούνται αποσπασματικώς. Πρόκειται για τις σωζόμενες τοιχογραφίες στο κελλί των Εισοδίων της Θεοτόκου στις Καρυές, το οποίο ανήκει στη μονή Παντοκράτορος⁸².

Ο ναός του κελλιού ήταν άλλοτε τρίκλιτη βασιλική, καθολικό της μονής του Ραβδούχου, με αρχαιότερη μνεία το έτος 998⁸³. Στον ισόγειο σήμερα χώρο σώζεται δίλοβο παράθυρο και αρχιτεκτονικά μέλη *in situ*⁸⁴. Συμφώνως προς τον μελετητή της αρχιτεκτονικής του ναού, Π. Μυλωνά⁸⁵ η μεσοβυζαντινή αυτή εκκλησία θα δεχθεί αναστηλωτικές επεμβάσεις στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.



[Εικ. 37]
Πάτμος.
Ι. Μ. Αγ. Ιωάννου
Θεολόγου.
Παρεκκλήσιο Παναγίας.
Η Θεοτόκος της Αψίδας.
Λεπτομέρεια.

Ξύλινο δάπεδο θα μοιράσει αυτήν σε δύο μέρη, στον ισόγειο χώρο και τον όροφο, ο οποίος θα διαμορφωθεί στη συνέχεια σε παρεκκλήσιο. Πιθανότατα η μεταβολή αυτή συμβαίνει στο πλαίσιο των μετά το έτος 1357 ανακαινιστικών δραστηριοτήτων, όταν το ερειπωμένο τότε μοναστήρι παραχωρείται στους αξιωματούχους Αλέξιο, *Μέγα Στρατοπεδάρχη*, και Ιωάννη, *Μέγα Πριμηκήριο* και *Πρωτοσέβαστο*, κτητόρων επίσης της μονής Παντοκράτορος⁸⁶.

Δύο τοιχογραφίες διατηρούνται στον όροφο του ναού και είναι ορατές κοιτώντας κανείς προς τα δυτικά: αυτή με τον απόστολο Πέτρο, στο εσωράχιο του νότιου τόξου, και αυτή με τον Παύλο στο εσωράχιο του βόρειου (περί το 1200). Οι δύο μορφές, σωζόμενες ως τα γόνατα, συντάσσονται με το συνήθη εικονογραφικό τύπο. Λόγω δε της στενότητας του χώρου φαίνονται συμπιεσμένες τρόπον τινά, χωρίς όμως αλλοίωση των αναλογιών τους. Τα ενδύματα και τα πρόσωπα αποδίδονται με «παράδοξο» συνδυασμό τονικής διαβαθμίσεως του όγκου και γραμμικής περιγραφής των επιμέρους στοιχείων. Με τούτο εννοώ ότι ο ζωγράφος, μετά την επίχριση του προπλασμού, πλάθει επιμελώς το πρώτο στρώμα φωτός (σάρκα). Τα επόμενα όμως στρώματα τοποθετούνται χωρίς οργανική συνοχή με το πρώτο στρώμα, το επάνω του προπλασμού. Τα δε φώτα περιγράφουν, με τρόπο τραχύ και γραμμικό, τους ανατομικούς όγκους. Το αποτέλεσμα είναι η διάσπαση της φόρμας σε μικρότερα επίπεδα. Ανάλογα γνωρίσματα απαντούν σε πλήθος περιπτώσεων, ακόμη και πέραν της βυζαντινής επικράτειας, όπως στο ναό του Αγίου Πέτρου *alli Marmi* στην κώμη Eboli στην Campania (β' μισό 12ου αι.)⁸⁷.

Επισημαίνεται πως στον ισόγειο χώρο του κτηρίου έχουν επίσης εντοπιστεί τοιχογραφίες, ιεραρχών κυρίως, σε μορφή αποσπασματική και εξίτηλη. Το άνω τμήμα τους έχει καταστραφεί ή κρυφθεί εξαιτίας της παρεμβολής του δαπέδου. Σε παλαιότερη μελέτη μου⁸⁸ χρονολόγησα τις τοιχογραφίες αυτές στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Σε νεότερη επίσκεψή μου στο ναό εντόπισα και άλλα λείψανα τοιχογραφιών, συγκεκριμένως χέρι ιεράρχη που ευλογεί και τμήμα ιματίου Αποστόλου από την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (;). Η μελέτη των δύο αυτών σπαραγμάτων αποδεικνύει ότι η ζωγραφική του ισόγειου χώρου είναι ταυτόσημη τεχνοτροπικώς με αυτήν του ορόφου, που όπως τόνισα τοποθετείται χρονικώς εγγύς του έτους 1200.

Αξίζει δε να σημειώσω ότι το στρώμα των σωζόμενων στο κελλί του Ραβδούχου τοιχογραφιών καλύπτει άλλο παλαιότερο. Τμήματα του αρχικού αυτού στρώματος είναι ορατά στον ισόγειο χώρο, κυρίως στους πεσσούς του ναού. Περιλαμβάνουν δε ανεικονικό διάκοσμο (σταυρούς), μη οργανωμένο σε κάναβο και μάλλον αμελή. Η χρονολόγηση του λόγω στρώματος ή μάλλον της ζωγραφικής του δεν μπορεί να είναι ασφαλής. Πάντως δεν θα ήταν άτοπο ο ανεικονικός αυτός διάκοσμος να συσχετιστεί με την περίοδο ανεγέρσεως του ναού στον 11ο – 12ο αιώνα.

Ένδειξη για τη μετατροπή της καλαιοθησίας των Βυζαντινών στα τέλη του 12ου αιώνα συνιστούν οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας του Άρακος στα Λαγουδερά της Κύπρου. Συμφώνως προς την κτητορική επιγραφή, ο ναός ολοκληρώνεται το Δεκέμβριο του έτους 1192, όταν δηλαδή ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος, έχοντας εγκαταλείψει την τυχοδιωκτική του δραστηριότητα στους Αγίους Τόπους και έχοντας ήδη καταλάβει το νησί, ορίζει το πλαίσιο συγκροτήσεως της ξένης κατοχής της Κύπρου. Χορηγός της οικοδομής και διακοσμήσεως του ναού είναι ο *κυρ Λέων ο Αυθέντης*, τοπικός ίσως αξιωματούχος, για τον οποίο όμως δεν έχουμε άλλες μαρτυρίες⁸⁹.

Στο εικονογραφικό σύνολο της Παναγίας του Άρακος, για το οποίο έχει προταθεί η σχέση με την Κωνσταντινούπολη, η χρήση του χρώματος αφορά στην οργάνωση του ρυθμού και της συμμετρίας των επιμέρους τμημάτων του γραπτού διακόσμου. Επικρατεί το γαλάζιο, το κόκκινο και η όχρα, κυρίως ως χρώματα βάθους, αλλά και το λευκό, ως απόλξη των τονικών διαβαθμίσεων, ανεξαρτήτως χροιάς. Πρόκειται για εικαστική επιλογή που στόχο έχει να εναρμονίσει τη ζωγραφική με τη δομή του αρχιτεκτονήματος και, ταυτοχρόνως, να υπογραμμίσει το μνημειακό και συμβολικό νόημα των μορφών, συνδυασμό και με άλλα στοιχεία, για τα οποία θα μιλήσω κατωτέρω.

Η επεξεργασία του χώρου δεν παρουσιάζει σημαντική πρόοδο. Στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού (εικ. 38) τα όρη διαδέχονται άλλα σε ένα επίπεδο, παράλληλο με αυτό της επιφάνειας



[Εικ. 38]
Κύπρος. Λαγουδερά.
Ι. Ν. Παναγίας του Άρακα.
Η Γέννηση του Χριστού.
Λεπτομέρεια.

του τοίχου. Στην Εισ Άδου Κάθοδο τα, κωνικά σχεδόν, όρη διατάσσονται διαγωνίως, σε σχήμα V. Στα δεξιά η μορφή του Ιωάννου του Προδρόμου προβάλλεται πίσω από ορεινό έπαρμα, δίδοντας έτσι αμυδρή αίσθηση βάθους, σε συνδυασμό με την προρρηθείσα διάταξη. Η διάθεση για απόδοση του ανάγλυφου στα επιμέρους τοπιογραφικά στοιχεία είναι μάλλον απούσα, καθώς ο ζωγράφος φωτίζει και σκιάζει αυτά μόνον στο περίγραμμα.

Το ίδιο ισχύει αναφορικός με το διακοσμητικό σκηνικό, το σχέδιο, τη διαχείριση των μορφών στο χώρο και την ανάδειξη του όγκου. Παρόλα αυτά ο καλλιτέχνης της Κύπρου δίνει έμφαση στην απόδοση της κινήσεως και στην έκφραση του συναισθήματος. Οι βίαιοι χιασμοί των σωμάτων, οι συστρόφες κεφαλιών και βλέμματος και ο πλούτος των χειρονομιών αυτό υποσημαίνουν (εικ. 39). Τούτο αφορά επίσης στις μεμονωμένες μορφές, όπως του επισκόπου Αγίου Λαζάρου, ο οποίος, παρότι μετωπικώς σχεδιασμένος, στρέφει κεφαλή και βλέμμα προς τα αριστερά. Αξίζει να σημειωθεί η ρεαλιστική του όραση στην τοιχογραφία του Συμεών του Θεοδόχου⁹⁰. Εδώ ο μικρός Χριστός φαίνεται να «αρπάζει» με το ένα χέρι το ένδυμα του πολίου γέροντα και στο σημείο αυτό το ύφασμα πτυχώνεται ακτινωτά. Ενδιαφέρον εμφανίζει επίσης η επεξεργασία των ενδυμάτων στο ναό της Κύπρου: ο ζωγράφος πλάθει τις αναδιπλώσεις με μέλανος τόνου γραμμές, που αυξομειώνουν το εύρος τους, ή με βαθμιαίες αραιώσεις υδαρών σκιάσεων, προκειμένου να αποδοθεί ο όγκος και η ανατομία του σώματος. Τα γραμμικά φώτα, κατά κανόνα λευκά, επιχρίονται με φειδώ, μόνον όπου ο καλλιτέχνης κρίνει, σε μια, αξιοσημείωτη για την εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής, προσπάθεια δηλώσεως της προσπώσεως του φωτός. Όσον αφορά στα πρόσωπα, θα έλεγα πως είναι μάλλον επίπεδα, καθώς το άνευ διαβαθμίσεως σάρκωμα εκτείνεται ως τα όρια του σχήματος, αφήνοντας τον προπλασμό στα όρια. Τα περιγράμματα και τα φώτα των ανα-



[Εικ. 39]
Κύπρος. Λαγουδερά.
Ι. Ν. Παναγίας του Άρακα.
Ο προφήτης Αββακούμ.

τομικών όγκων είναι κομψά και «ευέλικτα», εξίσου όμως αυστηρά στο χαρακτήρα. Εντούτοις, η έκδηλη επιπεδότητα δεν δημιουργεί αλγεινή εντύπωση, λόγω της αβρής διαχείρισεως της φόρμας.

Έχει προταθεί η σχέση της γραπτής διακοσμήσεως στα Λαγουδερά με αυτήν του ζωγράφου, Θεοδώρου Αψευδούς στην περίφημη Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, έργο που θα εκτελεστεί το έτος 1183⁹¹. Πράγματι υφίστανται εντυπωσιακές τεχνοτροπικές ομοιότητες μεταξύ των τοιχογραφιών της Παναγίας του Άρακος και των συνθέσεων του Θεοδώρου στην Εγκλείστρα, καίτοι στον τελευταίο διάκοσμο ο ζωγράφος εμφανίζει αδυναμίες στη συναρμογή των όγκων και στην επεξεργασία της φόρμας. Εξίσου σημαντική είναι σχέση των εξεταζόμενου ιδιώματος με αυτό που απαντά στις τοιχογραφίες του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Κάτω Λεύκαρα και στο ναό του Χριστού Αντιφωνητή εγγύς της Καλογρέας. Ας σημειωθεί προσέτι ότι το ιδίωμα των τοιχογραφιών του Άρακος διασπείρεται και στο 13ο αιώνα, έστω και αφελώς εκπεφρασμένο, λόγου χάριν στο διάκοσμο του ναού της Παναγίας Αμάργου (β' φάση, τέλη 12ου - αρχές 13ου αι.)⁹². Σχέση άμεση με τη ζωγραφική στην Παναγία του Άρακος εκδηλώνει επίσης εικόνα του προφήτη Ηλία από τη μονή του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή, η οποία χρονολογείται από τους ερευνητές στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα (;)⁹³.

Κατά την εκτίμησή μου, τα ανωτέρω υποδεικνύουν την ύπαρξη ενός τοπικού εργαστηρίου, το οποίο δραστηριοποιείται στην περιοχή μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα και στο οποίο ο χρωστήρας του Θεοδώρου θα έχει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωσή του.

Πριν ολοκληρώσω την εξέταση των εικαστικών έργων του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, θα επιθυμούσα να κάνω μικρή αναφορά στις περίφημες, όσο και «παράδοξες», τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Kurbino, που ανεγείρεται επί της βασιλείας του Ισαάκ Β' Αγγέλου (1191)⁹⁴. Την εξέταση του μνημείου άφησα για το τέλος για λόγους που θα εξηγήσω ευθύς αμέσως.

Παρότι πρόκειται για άκρως σημαντικό μνημείο, ο διάκοσμος αυτός, όπως και αυτός των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς, που είναι έργο του ίδιου εργαστηρίου, δεν έμελλε να συμβάλει στην εξέλιξη της ύστερης ζωγραφικής του Βυζαντίου. Τούτο διότι εκφράζει ιδιόζουσα στιλιστική ατραπό, η οποία δεν συντάσσεται με τις αισθητικές απαιτήσεις του τέλους του 12ου αιώνα, που αφορούν στην κλασική φόρμα, δηλαδή στον αυστηρό ρυθμό και στο μνημειώδες ήθος. Η εκφραστική «βιασιότητα» και οι ρεαλιστικές τάσεις του ζωγράφου του Kurbino, διόλου ασύνδετες με την περιρρέουσα καλλιτεχνική ατμόσφαιρα της περιόδου των Κομνηνών και Αγγέλων αυτοκρατόρων, δεν θα έχουν συνέχεια στο 13ο αιώνα.

Παρόλα αυτά, θα πρέπει να υπογραμμισθούν οι πρωτοπόρες επινοήσεις του λαμπρού καλλιτέχνη, ασχέτως του αν αυτές δεν θα τύχουν αναγνωρίσεως και εφαρμογής. Καταρχάς είναι αξιοσημείωτη η ικανότητα του εν λόγω ζωγράφου να εκμεταλλεύεται τις διαθέσιμες αρχιτεκτονικές επιφάνειες καθώς και τα ανοίγματα του κτηρίου. Δηλωτική της ικανότητάς του είναι η περίπτωση του κουβουκλίου στην παράσταση του Μελισμού της αψίδας, όπου τα δύο στενόμακρα και τοξωτά ανοίγματα του τοίχου ενσωματώνονται στο ιστορημένο κουβούκλιο ως τοξωτά διάχωρα (εικ. 40). Ένα άλλο αίτημα του ζωγράφου είναι η τρισδιάστατη, και μέσω της σκιάσεως, διαχείριση αντικειμένων, όπως η αναδίπλωση των ειλπητάρων των ιεραρχών του Μελισμού⁹⁵ και των μετέωρων υφασμάτων στη σκηνή του Ασπασμού ανάμεσα στην Παναγία και την Ελισάβετ καθώς και στο επεισόδιο της μεταξύ των συνομιλίας. Στη σκηνή του Ενταφιασμού⁹⁶ οι ορεινοί όγκοι διατάσσονται διαγωνίως, δίδοντας αίσθηση βάθους. Δύο θρηνωδοί γυναίκες εικονίζονται στο βάθος, σε κλίμακα πολύ μικρότερη των ιερών μορφών του πρώτου πλάνου. Εντούτοις, η μερική και ατελής αυτή εφαρμογή της τρίτης διαστάσεως δεν αφορά στο σύνολο του έργου. Ο καλλιτέχνης του Kurbino εμμένει στις επιταγές της διοδιάστατης και περιγραφικής αποδόσεως του χώρου.

[Εικ. 40]
Kurbino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Αψίδα.
Γραπτή διακόσμηση.



Μεταξύ των ζητούμενων του δημιουργού είναι και η κίνηση, ως δηλωτική του συναισθήματος, φανερά τόσο στην ποικιλία και πολυμορφία των στάσεων, με τα «τοακίσματα» του κορμού και των γονάτων, όσο και των χειρονομιών, που δεν επαναλαμβάνονται επακριβώς. Αρκεί να αναφέρω ένα μόνον παράδειγμα: τη συνεσταλμένη από τον πόνο μορφή του Ιωάννη του Θεολόγου στη σκηνή της Αποκαθηλώσεως του Χριστού. Το σχήμα της μορφής του Ιωάννη αποτελεί *unicum*, που μαρτυρεί όχι μόνον την πρωτότυπη σκέψη του καλλιτέχνη αλλά και τη βούλησή του για έκφραση. Στη βίωση των εικονιζόμενων γεγονότων κατατείνει και η πτυχολογία, ως ένδειξη της δράσεως των προσώπων αλλά και πεδίο εκφράσεως ψυχισμού και συναισθημάτων, όπως υποδηλώνεται στην παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού. Στην εν λόγω σκηνή οι μαθητές του Ιησού ορμούν προς τα εμπρός με τα ιμάτιά τους να ανεμίζουν και τις αναδιπλώσεις τους να εκφράζουν την ταραχή τους⁹⁷. Η εκφραστικότητα στις τοιχογραφίες του Kurbino no πραγματοποιείται επίσης διά μέσου της υπερβολής, όχι μόνον της κινήσεως αλλά και της «βάνανσης» παραμορφώσεως προσώπων και άκρων, όπως στον άνδρα που αποκαθηλώνει το τεταμένο χέρι του Χριστού στο σταυρό⁹⁸. Περισσότερο αποκαλυπτική είναι η παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, όπου η θλίψη των παρευρισκομένων αποδίδεται με άκρως παραμορφωτικές συσπάσεις των προσώπων αλλά και των σωμάτων (εικ. 41)⁹⁹. Ας σημειωθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις η εσωτερική ένταση δηλώνεται επίσης με τη χρήση σκοτεινών τόνων στα πρόσωπα.

Στο Kurbino no ο εξπρεσιονισμός συνδυάζεται ευλόγως με το ρεαλισμό, υπό την έννοια όχι μόνον της απεικονίσεως στοιχείων από την καθημερινή ζωή πραγματικότητα της εποχής αλλά και της αποδόσεως, προσώπων και πραγμάτων, χωρίς εξιδανικεύσεις και συμβάσεις και χωρίς ηρωικά χαρακτηριστικά. Ενδεικτική της πρώτης εκδοχής του ρεαλισμού στο Kurbino no είναι οι ποικίλες μορφολογικές λεπτομέρειες στα κτήρια, η μεταλλική λαβή στο επιτάφιο μάρμαρο στην Ανάσταση του Λαζάρου καθώς επίσης η περιβολή και τα σύνεργα του βοσκού στη Γέννηση του Χριστού (ποιμενική ράβδος, πήρα (= ταγάρι) κ.α.)¹⁰⁰. Ο ρεαλισμός με τη δεύτερή του έννοια μαρτυρείται σε απεικονίσεις, όπως αυτή της ολόσωμης Αγίας Άννας. Η ηλικιωμένη, με ρυτιδώσεις, γυναίκα θηλάζει την Παναγία, κρατώντας το μαστό της ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο δάκτυλο (εικ. 42)¹⁰¹.

Είναι συν τοις άλλοις αξιοσημείωτο ότι στο εξεταζόμενο έργο εκδηλώνεται βούληση για παρατήρηση, αμιγώς συνδεόμενη με τη μέριμνα για την αλήθεια της επίγειας πραγματικότητας. Λόγου χάριν, στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού η ανακεκλιμένη Θεοτόκος στηρίζει την κεφαλή στο δεξί της χέρι, με τρόπο φυσικό¹⁰². Θαυμασμό προκαλεί η απόδοση των μυών και των νεύρων, έστω και εάν τούτη εκτελείται πλημμελώς. Χαρακτηριστική είναι η σχεδίαση των μετακάρπιων οστών στη συμβολή τους με τα δάκτυλα. Τα οστά και οι τένοντες των καρπών αποδίδονται στον Χριστό Εμμανουήλ, που ιστο-



[Εικ. 41]
Kurbino no.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Αψίδα.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 42]
Kurbino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Αψίδα.
*Η Αγ. Άννα.
Λεπομέρεια.*



ρείται στον κόλπο της Παναγίας της αψίδας. Στο πρόσωπο του μόλις αναστηθέντος Λαζάρου είναι εμφανής η συρρίκνωση του δέρματος, λόγω της τετραήμερου ταφής του¹⁰³. Στο στήθος του νεκρού Χριστού στη σκηνή του Ενταφιασμού δηλώνονται οι θηλές¹⁰⁴.

Φαίνεται παράδοξο που η επιθυμία του ζωγράφου των Αγίων Αναργύρων και του Kurbino για αληθοφάνεια και η σπουδή από αυτόν της φυσικής πραγματικότητας συνδυάζεται με εκφραστικές αλλοιώσεις, συχνότατα ακραίες, ακόμη και για τα σημερινά δεδομένα. Τούτο ασφαλώς υποδηλώνει τη συνειδητή του πρόθεση να υπερβεί τα εσκαμμένα, να υπερβεί την καλαισθητική «νομιμότητα» της εποχής και τον ακαδημαϊσμό του Nerezi, προκειμένου να οπτικοποιήσει ό,τι θεωρεί ουσιώδες για τη ζωγραφική. Αν και δεν είναι άμοιρος επιρροών από την τέχνη της περιόδου – και πώς θα μπορούσε άλλωστε; – οδηγεί τη ζωγρα-

φική πέραν των συμβατικών, στο Μεσαίωνα, πεδίων εκφράσεως. Αλλά η πρωτοπόρα βούλησή του θα είναι η αιτία που αυτός δεν θα τύχει αναγνωρίσεως εκτός των ορίων της Καστοριάς και της Αχρίδας. Θα χρειαστεί να περάσουμε στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, για να συναντήσουμε και πάλι ζωγράφους με προθέσεις εκφραστικές, άλλης βεβαίως τάξεως.

Κλείνοντας τη σύντομη και ενδεικτική εξέταση εικαστικών έργων της ύστερης περιόδου των Κομνηνών θα ήθελα να σημειώσω ολίγα τινά, ως ανακεφαλαίωση των όσων έγραψα: επί της βασιλείας του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1180) η ζωγραφική του Βυζαντίου δέχεται νέα ώθηση και τροπή, η οποία, ανεξαρτήτως στιλιστικών αποχρώσεων και ποιοτικών διαβαθμίσεων, αφορά στην αποδέσμευση από την εμβληματική λειτουργία των παραστάσεων, την ιερατική ακινησία των μορφών και την αγνόηση της εγκόσμιας πραγματικότητας, που ήταν δεσπόζουσα στην παλαιότερη, μνημειακή, κατά κύριο λόγο, τέχνη. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι στα χρόνια αυτά το τοπίο «αποσυνδέεται» από τις ανθρώπινες μορφές, ενώ στην παλαιότερη τέχνη αυτό λειτουργεί πρωτίστως ως πλαίσιο των μορφών και της δράσεως, δείγματος χάριν στα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου (1042-1056) και στις τοιχογραφίες της Παναγίας Ασίνου στην Κύπρο (1105/6)¹⁰⁵. Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι η κίνηση, ως ένδειξη της ζώσας πραγματικότητας των ιερών γεγονότων και της βιωματικής τους προσεγγίσεως, φθάνει στην υπερβολή και την ακρότητα σε μνημεία της περιόδου, όπως οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Kurbino (1191). Το αυξημένο περί κινήσεως ενδιαφέρον στον όψιμο 12ο αιώνα συνδέεται προφανώς με τη στροφή προς τον κόσμο, όπως αυτή εκφράζεται σε κοσμικά έργα της προ του 1200 περιόδου, με παγανιστική θεματογραφία¹⁰⁶. Ο δε όγκος των μορφών επιδέχεται νέα διατύπωση. Οι ανθρώπινες μορφές και οι επιμέρους ανατομικοί τους όγκοι αναδεικνύονται πλαστικώς, καίτοι η πλαστικότητα αυτή ενίοτε δεν επιτυγχάνει να καταστήσει τη μορφή δηλωτική των διαστάσεων του χώρου. Τούτο διότι το κοινό του 12ου αιώνα ενδιαφέρεται κυρίως για την κομψότητα, την καλλιέπεια και την εκφραστική χάρη της φόρμας, ως αυτοτελούς οντότητας, και λιγότερο για τη στερεομετρική της αξία, ως ενδεικτικής των διαστάσεων του χώρου.

Τα εκτεθέντα δεδομένα υποδεικνύουν ότι η ύστερη κομνηνεία ζωγραφική διέπεται από υφολο-

γικό «δουισμό». Καταρχάς αποτελεί καρπό της αυλικής τέχνης των Μακεδόνων αυτοκρατόρων. Υπενθυμίζεται πως η κλασικίζουσα τέχνη του 9ου-11ου αιώνα πραγματώνεται επίσης στα χρόνια του Αλεξίου Α' Κομνηνού (1081-1118) (Ψηφιδωτά Μονής Δαφνίου, κώδικας Αθηνών αριθ. 2645). Ενίοτε, μάλιστα, ο κλασικισμός της εποχής του Αλεξίου υπερβαίνει κατά πολύ αυτόν του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα. Αφετέρου η ύστερη κομνηνεία ζωγραφική συνδέεται επίσης με άλλη εκδοχή της μητροπολιτικής παραδόσεως. Ήδη από τον 10ο αιώνα, τόσο στα μεγάλα μνημεία όσον και στις εικόνες και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, υλοποιείται έτερο εικαστικό σύστημα, του οποίου ειδοποιό γνώρισμα είναι η, δι' αφαιρέσεως, χειραφέτηση από τη στείρα μίμηση κλασικιζόντων προτύπων. Τέτοια περίπτωση είναι ο αριστουργηματικός διάκοσμος του καθεδρικού ναού της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα (1037-1056), η εικόνα της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, με θέμα τη Δέηση και Αγίους στο πλαίσιο (β' μισό 11ου αι.)¹⁰⁷, και οι μικρογραφίες στο περίφημο Ευαγγελιστάριο, αριθ. 587, της μονής Διονυσίου Αγίου Όρους (1065-1085)¹⁰⁸. Στα τρία ανωτέρω έργα τεκμηριώνονται όλοι εκείνοι οι εικαστικοί τρόποι που θα αποτελέσουν συρμό στο 12ο αιώνα, και μάλιστα σε έργα, με αποδεδειγμένη σχέση με την Κωνσταντινούπολη (Nerezi, Bachkovo κ.α.).

Εν τέλει, ό,τι καινούργιο κομίζει η μετά το 1150 τέχνη του Βυζαντίου, η αριστοκρατική τουλάχιστον, είναι η χαρίεσσα φόρμα, το αυξημένο ενδιαφέρον για αφήγηση, η βιωματική διάθεση στην προσέγγιση των ιερών γεγονότων (Μελισμός) αλλά και εικονογραφικές «εμμονές», ενδεικτικές της νέας αισθητικής, όπως η γυμνότητα του Ιησού, ως ένδειξη της ανθρώπινης πάσχουσας υποστάσεως του Χριστού (*Christus Patiens*)¹⁰⁹. Εξ ανάγκης οι ανωτέρω επιλογές ωθούν τη ζωγραφική της εποχής προς την *εκκοσμίκευση*, δηλαδή τη διάθεση για χρήση της εικόνας ως *τέτοιας*, ως ευχάριστης ψευδαισθήσεως της επίγειας πραγματικότητας και όχι μόνον ως μέσον εκφράσεως του υπερβατικού¹¹⁰. Τονίζω το γεγονός τούτο, όχι διότι αποτελεί πρωτοτυπία της περιόδου, αλλά επειδή θα παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ζωγραφικής στα ύστερα χρόνια της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως.

Τα αίτια της εικαστικής μεταβολής στα ύστερα και άκρως χαλεπά χρόνια της βασιλείας των Κομνηνών και των Αγγέλων δεν είναι γνωστά. Οι ερευνητές συνδέουν την εξέλιξη αυτή με την καλαισθησία της αριστοκρατίας της Κωνσταντινουπόλεως, που από τον 11ο αιώνα αξιολογεί θετικά το φυσικό κόσμο και τη διερεύνηση της ατομικότητας αλλά και την αισθητική απόλαυση. Δικαίως, θα έλεγα, αφού τούτο πιστοποιεί η ποιότητα και η δυναμική των έργων που συνδέονται με την Αυλή της πρωτεύουσας του Βυζαντίου, όπως η περίφημη εικόνα της Παναγίας του Vladimir και η εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στη μονή Σινά. Και πάλιν όμως πολλά ερωτήματα μένουν ανοικτά.

Παραδείγματος χάριν, γιατί η στροφή της ηγετικής τάξεως προς την εγκόσμια πραγματικότητα οδηγεί μάλλον στον ακαδημαϊσμό και στην εξιδανίκευση των μορφών και όχι στο ρεαλισμό και αφηρωισμό που εισηγείται ο ζωγράφος του Kurbino; Γιατί η εύλογη ανάγκη για το τερπνό της ψευδαισθήσεως, που εκπροσωπείται επίσης στη ρητορική της περιόδου, δεν οδηγεί στην ανάπτυξη της ειδυλλιακής τοπιογραφίας; Γιατί ο συναισθηματισμός των μορφών εξαντλείται στη «θεατρικού» χαρακτήρα κίνησή τους και όχι στη σύνθεση ή την επιλογή των χρωμάτων; Εντέλει τι διαφορετικό εισηγείται η παράληλη ροπή προς τη μνημειακή φόρμα, όταν, συμφώνως προς τον Μ. Χατζηδάκη, ανάλογη ροπή πραγματώνεται και σε άλλες εποχές και έχει να κάνει με τη μόνιμη στο Βυζάντιο συνύπαρξη και περιχώρηση του «κλασικού» και «αντικλασικού», κατ' αυτόν, ρεύματος;¹¹¹ Το ζήτημα περιπλέκεται έτι περαιτέρω εάν δεχθεί κανείς την άποψή μου, ανάλογη αυτής του Η. Maguire¹¹², ότι στο Βυζάντιο δεν υφίσταται «αντικλασικός» ή άλλως πως τρόπος. Υφίσταται μόνον «κλασικός», ο οποίος εφαρμόζεται ποικιλοτρόπως και ενίοτε δεσπόζει, σε εξάρτηση από το βαθμό γνώσεως και δεξιότητας του ζωγράφου.

Όπως και να έχει το ζήτημα, είναι βέβαιο πως η απάντηση στα τεθέντα ερωτήματα δεν μπορεί να δοθεί, εξετάζοντας αποσπασματικώς την τέχνη του ύστερου 12ου αιώνα, ιδίως εάν κανείς συνυπολογίσει ότι η εξέλιξη, για την οποία γίνεται λόγος εδώ, θα κορυφωθεί πολύ αργότερα, στο φθίνοντα 13ο αιώνα. Για το λόγο αυτό, θεωρώ πως η μετά το 1150 εικαστική τροπή θα ήταν ορθότερο να ερμηνευθεί, αφού εξετασθεί η τέχνη των επόμενων δεκαετιών, ως οργανικό τμήμα αυτής.

- ¹ Βλ. ενδεικτικώς Dodwell 1971 (1993). Ο ίδιος, *Aspects of Art of the Eleventh and Twelfth Centuries*, London 1996. Mouriki 1980/81.
- ² Για το θέμα η βιβλιογραφία είναι ογκωδέστατη. Βλ. ενδεικτικώς Antwerp 1987, 33-8. J. Phillips, *The Fourth Crusade and the Sack of Constantinople*, London 2004. Patlagean 2007, 357 κ.ε. Βλ. επίσης τις μελέτες στο *H Τέταρτη Σταυροφορία*. Επίσης Van Tricht 2011.
- ³ Για την τέχνη της εποχής των Κομνηνών βλ. L. Hadermann-Misguich, *La peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle*, *Byzantion* 35 (1965), 429-48. Η ίδια, 1975. Djurić 1976, 11-40. Mouriki 1980/81. Tsigaridas 1986. Chatzidakis 1980, 404-22. Grozdanov 2006. Πρβλ. και Maguire 1997.
- ⁴ Για το χειρόγραφο βλ. Vokotopoulos 2002, αριθ. 8.
- ⁵ G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna 1979, 57 κ.ε. Ο ίδιος 1995, αριθ. 162. Kadas 2008, 168, αριθ. 61.
- ⁶ Για το σιναιτικό κώδικα βλ. K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek manuscripts, I: From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, New Jersey 1990, αριθ. 60.
- ⁷ Για την εικόνα βλ. K. Onasch, *Die Ikone des Gottesmutter von Vladimir*, *OKS* 5 (1956), 56-66. D. B. Miller, *Legends of the Icon of Our Lady of Vladimir: A Study of the Development in Muscovite National Consciousness*, *Speculum* 43.4 (1968), 657-70. Belting 1994, 281-2. Vokotopoulos 1995, αριθ. 25, με βιβλιογραφία. A. Weyl Carr, *Court Culture and Court Icons in Middle Byzantine Constantinople*, *Byzantine Court Culture*, 81-2 και σποράδην. A. Lidov, *Θαυματοργές εικόνες της Παναγίας*, *Μήτηρ Θεού*, 47-57, ιδίως, 49, 54-5. Angelidi, Papamastorakis, 2005, 215, εικ. 18. 6. Y. Piatnisky, *Byzantine Palaiologan Icons in Medieval Russia*, *Byzantium, Faith and Power, Perspectives*, 188-9, εικ. 113. *Egeria*, αριθ. 74 (N. Fyssas).
- ⁸ Με τη λέξη *σάρκωμα* ή *σάρκα* εννοώ τις υπορόδινες κηλίδες χρώματος που επιχρίονται στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος και οι οποίες δηλώνουν τις εξέχουσες επιφάνειες των ανατομικών όγκων.
- ⁹ Με τη λέξη *γλυκασμός* εννοώ τις ερυθρές κηλίδες που επιχρίονται στις παρειές και αλλού, καθώς και τις ερυθρές γραμμώσεις που τοποθετούνται στα σκιασμένα τμήματα των ανατομικών όγκων. Οι γλυκασμοί ή αλλιώς *υποσκιάσματα* προσδίδουν θερμότητα στο πρόσωπο, ομαλοποιούν τις μεταβάσεις προς τη σκιά και ταυτόχρονα «δηλώνουν» τα εξέχοντα ανατομικά σημεία που βρίσκονται εντός των σκοτεινών περιοχών της μορφής.
- ¹⁰ Βλ. ενδεικτικώς Alpatov 1978, 12, πίν. 37.
- ¹¹ Για την εικόνα αυτή έχει γίνει εκτενής λόγος από τους ερευνητές βλ. ενδεικτικώς I. Kalavrezou, *Η Παναγία ως μητέρα*, *Μήτηρ Θεού*, 43-4. Στο ίδιο, αριθ. 83 (E. Tsigaridas). Επίσης Cutler 2004, 23 κ.ε., όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ¹² Βλ. E. Τσιγαρίδας στο Γ. Μαντζαρίδης, E. Τσιγαρίδας, *Οι δαυματοργές εικόνες στο περιβόδι της Παναγίας*, *Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω* 2013, 251-3, εικ. στις σσ. 251, 252.
- ¹³ Βλ. ενδεικτικώς Alpatov 1978, 12, πίν. 39.
- ¹⁴ Για την εικόνα βλ. Garrison 1947, 274-9 (= Ο ίδιος, *Early Italian Painting: Selected Studies*, vol. I. *Panels and Frescoes*, London 1984, 223-33). Carli 1994, 13-4. M Bacci, *Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento*, *ASNSP* 2.1 (1997), 1-59. Ο ίδιος 2007, 147, 150-1, υποσημ. 52-54, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹⁵ Lazarev 1967, 325, εικ. 448. Weyl Carr 1995, 351.
- ¹⁶ Για το επιστόλιο βλ. M. Chatzidakis, *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-1965), 377-400. *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.4 (E. N. Tsigaridas). Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 1.
- ¹⁷ Στο ίδιο, εικ. 22, 23.
- ¹⁸ Στο ίδιο, εικ. 37.
- ¹⁹ Στο ίδιο, εικ. 34.
- ²⁰ Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 64, τόμ. II, 78-9. K. Weitzmann, *The Icon*, London 1978, 90, πίν. 26. Vokotopoulos 1995, αριθ. 29.
- ²¹ Βλ. ενδεικτικώς Derbes 1996, 28-34.
- ²² Δηλαδή της σκιάσεως ως «ταινίς», η οποία περιβάλλει (φωτεινή) φόρμα-σχήμα που αντιστοιχεί σε έξεργο επίπεδο της μορφής. Η σκίαση του τύπου αυτού δεν υποδηλώνει έξωθεν ερχόμενο φως.
- ²³ Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, εικ. 19, 32, 39.
- ²⁴ Για την εικόνα βλ. G. A. Sotiriou, *Θεοτόκος η Αρακιώτισσα της Κύπρου, πρόδρομος της Παναγίας του Πάδους*, Athens 1954. A. Papageorgiou, *Εικόν του Χριστού εν τω ναώ της Παναγίας του Άρακος*, *ΚυπρΣπ* 32 (1968), 45-56. Mouriki 1985/86, 345-7. Vokotopoulos 1995, αριθ. 45. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 62 (A. Papageorgiou).
- ²⁵ Για την πολυδημοσιευμένη αυτή εικόνα βλ. K. Weitzmann, *Eine spätkommenische Verkündigungs-ikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts*, *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin 1965, 299-312. Ο ίδιος 1975, 58-59. Chatzidakis 1980, 416. Mouriki 1980/81, 114. Maguire 1981, 49-52. Mouriki 1990, 107-8. Belting 1994, 273-9. *The Glory of Byzantium at Sinai*, αριθ. 6 (A. Weyl Carr). *The Glory of Byzantium*, αριθ. 246 (A. Weyl Carr).
- ²⁶ Για το επιστόλιο βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 95-102, τόμ. II, 105-9. Weitzmann 1984, 75-80. Mouriki 1990, 106-7, με βιβλιογραφία.
- ²⁷ Για το διάκοσμο των ναών της Σικελίας βλ. ενδεικτικώς Demus 1949. Delvoye 1967, 386-402. Demus 1970, 121-61. G. Di Stefano, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo 1979. Chatzidakis 1980, 411-7. V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in Cavallo et.al. 1982, 427-94. Rodley 1994, 247-52. W. Tronzo, *Byzantine Court Culture from the Point of View of Norman Sicily: The Case of the Cappella Palatina in Palermo*, *Byzantine Court Culture*, 101-14.
- ²⁸ Βλ. ενδεικτικώς Demus 1970 και 1998, Cavallo et.al. 1982.
- ²⁹ Για τη Martorana βλ. Demus 1946, 67. Ο ίδιος 1949, 3, 73-90. E. Kitzinger, *Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμο*, *ΔΧΑΕ* 12 (1984), 167-94. Ο ίδιος, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990. Για το Monreale βλ. Demus 1946, 64-67. Ο ίδιος 1949, 4, 91-177. E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, fasc. IV. Il duomo di Monreale. I mosaici del transetto*, Palermo 1995. L. M. Evseeva, *Liturgical Drama as a Source of Monreale Mosaics*, στο P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz (eds.), *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art, Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology, Cracow, September 8-10 2008*, Warsaw 2010, 67-84.
- ³⁰ Για το ψηφιδωτό της Αγ. Σοφίας βλ. κατωτέρω, σσ. 211-214. Το σπάραγμα στο Kalenderhane Djami είναι αδημοσίευτο, εξ όσων γνωρίζω.
- ³¹ Mouriki 1980/1.
- ³² Για τις τοιχογραφίες βλ. ενδεικτικώς Pace 1980, 353-61. Ο ίδιος 1985, 291-3. Castelfranchi 1991, 123-37. V. Pace, Le

- maniere greche. Modelli e ricezione, στο A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: I modelli, Atti del Convegno, int. di Studi*, Parma 1999, 237-50. Ο ίδιος, La chiesa di Santa Maria delle Cerrate ei suoi affreschi, *Obraz Vizantii*, 337-98. Ο ίδιος 2012, 215-8.
- ³³ Για το ναό στο Abu Ghosh βλ. ενδεικτικώς Enlart, ό.π., 315-9. Folda 1977, 259-61. G. Kühnel, *The Wall Paintings in Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988. Kühnel 1994.
- ³⁴ Για το θέμα βλ. κατωτέρω, σ. 95.
- ³⁵ Για τη ζωγραφική στη μεσαιωνική Καππαδοκία βλ. ενδεικτικώς G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin* τόμ. 2, Paris 1925-47. L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge University Press, Cambridge 1985. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce, Le programme iconographique de l'apside et de ses abords*, Paris 1991. Η ίδια, *La Cappadoce médiévale: images et spiritualité*, Saint-Leger-Vauban 2001. Η ίδια, *Études Cappadociennes*, London 2002. N. Thierry, *Le Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*, Turnhout 2002. R. G. Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia, DOS*, Washington D.C. 2005. C. Jolivet-Lévy, A. Ertuğ (fotos by), *Sacred Art of Cappadocia: Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006.
- ³⁶ Για το διάκοσμο αυτό δεν έχω υπόψη μου ειδική μελέτη. Βλ. P. K. Pantelis, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου των Μύρων της Λυκίας (Μ. Ασίας)*, Athens 2008 (μελέτη χωρίς συμβολή).
- ³⁷ Για το ναό και τη χρονολόγησή του βλ. ενδεικτικώς G. De Jerphanion, ό.π., τόμ. I, 393-430, τόμ. II (Album), πίν. 96-105. Gioles 1990, 50-1, και σποράδην. L. Rodley, ό.π., 48-56. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, ό.π., 132-5. Βλ. επίσης, A. Tsakalos, «Εντάλματί σου»? Nouvelle lecture de l'inscription d'un donateur à Karanlik Kilise (Göreme, Cappadoce), *ΔΧΑΕ* 25 (2004), 219-34.
- ³⁸ Για το ναό βλ. Amiranašvili 1963, 220-3, pls. 94-95. G. Garbindašvili, *Vardzia*, Lenigrad 1975. Mouriki 1981, 271-93. Δυστυχώς δεν έχω υπόψη μου νεότερη μελέτη.
- ³⁹ Melbourne H. Buchta, An Illuminated Gospel Book of About 1100 A.D., *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Centenary Year 1961*, Victoria 1961, 1-13. R. S. Nelson, Theoktistos and Associates in Twelfth Century Constantinople: An Illustrated New Testament of A.D. 1133, *J. Paul Getty Museum Journal* 15 (1987), 53-78. Galavaris 1995, αριθ. 141.
- ⁴⁰ Η λατινική της εκδοχή είναι εξίτηλη κατά το μεγαλύτερο μέρος και ακολουθεί διαφορετικό πρωτόκολλο. Βλ. εικόνα στο Folda 2008, 50, εικ. 33.
- ⁴¹ Για τα ψηφιδωτά στη Βηθλεέμ βλ. T. S. R. Boase, Mosaic, Painting, and Minor Arts, *A History of the Crusades*, 117-39, ιδίως 119-23, όπου και η προ του 1977 βιβλιογραφία. Folda 1977, 257-8. Βλ. επίσης V. Tzaferis, The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem, XVe CIÉB Athènes 1976, Communications B, Athènes 1981, 891-901. G. Kühnel, Das Ausschuchungsprogramme der Geburts-Basilika in Bethlehem, *Borza* 10 (1987), 133-49. L. A. Hunt, Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169), *DOP* 45 (1991), 69-85. G. Kühnel, The Twelfth Century Decoration of the Church of the Nativity. Eastern and Western Concord, στο Y. Tsafir (ed.), *Ancient Churches Revealed*, Jerusalem 1993, 197-203. Folda 2008, 50-4.
- ⁴² Η βιβλιογραφία για τα ψηφιδωτά της ύστερης αρχαιότητας και της πρώιμης βυζαντινής περιόδου στην περιοχή της Μέσης Ανατολής είναι ογκωδέστατη. Βλ. ενδεικτικώς M. W. Merrony, The Reconciliation of Paganism and Christianity in the Early Byzantine Mosaics pavement of Arabia and Palestine, *LA* 48 (1998), 441-82.
- ⁴³ Για το ψηφιδωτό βλ. Th. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Third Preliminary Report. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942, 21-8, πίν. 20-35. R. Cormack, E.J.W. Hawkins, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the South-west Vestibule and Ramp, *DOP* 31 (1977), 175-251. R. Cormack, Interpreting the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, *Art History* 4/2 (1981), 131-49. N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington D.C. 1998. R. Cormack, Η Παναγία στα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας, *Μήτηρ Θεού*, 107-23, ιδίως 118.
- ⁴⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. S. Westphalen, *Die Odalar Camii in Istanbul. Architektur und Malerei einer mittelbyzantinischen Kirche*, Tübingen 1998. Για το σπάραγμα με τη μορφή του Αγ. Μερκουρίου βλ. επίσης *From Byzantium to Istanbul*, αριθ. 266, εικ. στη σ. 239.
- ⁴⁵ *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.1, (E. Tsigaridas).
- ⁴⁶ Για την τοιχογραφία βλ. Striker, Doğan Kuban 1997, 144-9.
- ⁴⁷ Για τις εικόνες και η χρονολόγησή τους βλ. N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, II, Petersburg 1915, 152-200 (χρονολόγηση, 14ος αι.). G. Sotiriou, Η εικόνα της Παμμακαρίστου, *ΠΑΑ* 8 (1933), 359-68. Ο ίδιος, Ψηφιδωτή εικόνα του Προδρόμου του πατριαρχικού ναού, *ΠΑΕ* 11 (1936), 70-76 (χρονολόγηση, και για τις δύο εικόνες, β' μισό 11ου αι.). O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikiken, I: Die grossformatigen Ikonen*, Wien 1991, 41, 44 (χρονολόγηση, περί το 1100). K. Weitzmann et.al, *The Icon*, London 1981, 17 (χρονολόγηση, α' μισό 12ου αι.). C. Mango στο Belting, Mango, Mouriki 1978, 10 (χρονολόγηση 12ος αι.). N. Gioles, Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 249-57 (χρονολόγηση, 1260-1290 (Θεοτόκος), 1280 (Ιωάννης Πρόδρομος)). *Egeria*, αριθ. 72 (N. Fyssas).
- ⁴⁸ Φωτογραφία στο N. Chatzidakis, *Εδδηρική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Athens 1994, αριθ. 128 (Κίεβο), αριθ. 162, 164 (Θεσσαλία). Για την εικόνα του Βερολίνου βλ. ενδεικτικώς A. Effenberger, Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons, *Byzantium, Faith and Power*, 212, εικ. 7.6.
- ⁴⁹ Βλ. Mango, ό.π., υποσημ. 94. Gioles, ό.π., υποσημ. 94.
- ⁵⁰ O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikiken*, Wien 1991, 19-22, πίν. II. *Treasures of Mount Athos*, αριθ. 2.3 (E. N. Tsigaridas). Petkovi 1997, 21, εικ. στη σ. 65.
- ⁵¹ Για τον Αλέξιο και το Παναγίαριο βλ. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite, (Byzantina Vindobonensia 15)*, Wien 1985, αριθ. 131, 132. I. Sinkevici, Alexios Angelos Komnenos, A Patron Without History?, *Gesta* 35.1 (1996), 33-42. I. Kalavrezou-Maxeiner, Οι απεικονίσεις της Παναγίας στους στεατίτες, *Μήτηρ Θεού*, 190-2. Y. Piatnitsky, The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and the Middle Byzantine Painting, *Perceptions of Byzantium*, 40-55. Bardžieva-Trajkovska 2004, 39-44.
- Για τις τοιχογραφίες στο Nerezi βλ. καταρχάς τις θεμελιώδεις μελέτες των F. Mesesnel (Najstariji sloj fresaka u Nerezima, *Glasknik skopskog naučnog društva* VII.VIII (1930), 119-33) και M. Rajković (Iz likovne problematike nerezskog žinopica, *ZRBI* 3 (1955), 195-206). Βλ. επίσης Sv. Radojčić,

- Freske Nereza*, Beograd 1962. P. Miljković-Pepok, *Nerezi*, Beograd 1966. Delvoye 1967, 371-9. Djurić 1974, 13-4. Ο ίδιος 1979, 11-12 και σποράδην. Chatzidakis 1980, 404 και σποράδην. Mouriki 1980/81, 106-7 και σποράδην. Tsigaridas 1986, 53-57 και σποράδην. Kazhdan, Maguire 1991, 3. Belting 1994, 240-1. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000. Bardžieva-Trajkovska 2004. Η ίδια, New Elements of the Painted Program in the Natheix at Nerezi, *Zograf* 29 (2002-2003), 34-46 (= στα σερβικά).
- ⁵² Bardžieva-Trajkovska 2004, εικ. 8, 36, 44.
- ⁵³ Στο ίδιο, εικ. 30.
- ⁵⁴ Στο ίδιο, εικ. 77.
- ⁵⁵ Στο ίδιο, εικ. 72-6.
- ⁵⁶ Djurić 1974, πίν. VI.
- ⁵⁷ Chatzidakis 1980, 404.
- ⁵⁸ Για τη μονή Bachkovo και τις τοιχογραφίες βλ. A. Grabar, *la peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 55-86. Grabar 1968, 885-91. Bakalova 1977. Chatzidakis 1980, 407. Mouriki 1981, 264-8 (χρονολόγηση 1083-1086). Tsigaridas 1986, 66-67, 89-94, και σποράδην. E. Bakalova, V. Kolarova, P. Popov, V. Todorov (eds.), *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003.
- ⁵⁹ Bakalova 1977, εικ. 39, 84, 86, 97-126 (ναός), 31, 33, 127-8 (κρύπτη).
- ⁶⁰ Chatzidakis, ό.π. 407.
- ⁶¹ Για το Τυπικό βλ. L. Petit, *Typikon du monastère de la Kosmosoteira près d'Aenos*, *IRAIK* 13 (1908), 17 κ.ε.
- Για τις τοιχογραφίες της Παναγίας Κοσμοσωτέρας βλ. N. Patterson Ševčenko, *Byzantine Frescoes at Pherai*, (PhD), Columbia University 1964. Djurić 1976, 25 και σποράδην (χρονολόγηση, περί το 1200). Mouriki 1980/81, 103-5. M. Panayotidi, The Wall-Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and the Stylistic Trends in 12th Century Painting, *ByzForsch* 14 (1989), 459-84.
- ⁶² Αδημοσίευτη.
- ⁶³ Για το Χορτιάτη βλ. N. Nikonanos, Η εκκλησία της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χορτιάτη, *Κέρνος. Τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γ. Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη 1972, 102-10. Djurić 1979, 217 (χρονολόγηση, α' μισό 13ου αι.). Mouriki 1980/81, 105-6. Tsigaridas 1986, 92, 153-6 και σποράδην. Fundić 2013a, 97-8, εικ. 252-253.
- ⁶⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. Tsigaridas 1996a, 237, 259, εικ. 195-196 (προφύτες) και 217 (Αγ. Φωκάς). Ο ίδιος 1996b, 148-9. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 3.1, 3.2
- ⁶⁵ Για το μνημείο βλ. D. Mouriki, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα, *AAA* 11.1 (1978), 115-42. Chatzidakis 1980, 408. Mouriki 1980/81, 111-2. βλ. επίσης Gioles 1990, 47, 66-8, και σποράδην.
- ⁶⁶ Για τις τοιχογραφίες στη Σαμαρίνα βλ. Sotiriou M. 1964/65, 259-61. H. Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, *CabArch* 20 (1970), 177-96. Chatzidakis 1980, 407. Mouriki 1980/81, 118-9.
- ⁶⁷ Grigoriadou-Cabagnols, ό.π., εικ. 3.
- ⁶⁸ Για την Ευαγγελίστρια βλ. ενδεικτικώς D. Mouriki, Αι διακοσμήσεις των τρούλλων της Ευαγγελίστριας και του Αγίου Σώζοντος Γερακίου, *AE* 1971, Χρονικά, 1-7, πίν. Α. Panayotidi 1975, 336-9. Mouriki 1980/81, 113. Moutsopoulos, Dimitrokalas 1981, 93-112. Για την Επισκοπή βλ. Mouriki 1980/81, 113-4 (Χρονολόγηση α' τέταρτο 13ου αι.). Drandakis 1995, μελέτη X, 156-212, όπου και βιβλιογραφία.
- ⁶⁹ Drandakis 1995, πίν. 49.
- ⁷⁰ Στο ίδιο, πίν. 33.
- ⁷¹ Στο ίδιο, πίν. 36.
- ⁷² Για τους κτίτορες και το ναό βλ. Mouriki 1980/81, 106. M. Acheimastou-Potamianou, Τοιχογραφίες του Μεγάλου Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Μεσαριά της Άνδρου. Στοιχεία εικονογραφίας και τέχνης, *Ψηφίδες*, 117-32.
- ⁷³ N. Zias, Πρωτόθρονον στο Χαλκί, *Νάξος*, 48-9, εικ. 25-27.
- ⁷⁴ Για τις τοιχογραφίες της Ζακύνθου βλ. *Affreschi e icone*, αριθ. 9 (M. Chatzidakis). Για τις τοιχογραφίες της Ρόδου βλ. A. Katsioti, Th. Archodopoulos, Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο και τη τέχνη του τέλους του 12ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, *Ρόδος 2400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά, Rodos 1999, τόμ. II. 375-86, πίν. 151-6.
- ⁷⁵ Για τις τοιχογραφίες της Πάτμου βλ. Orlandos 1970, 119-272. Chatzidakis 1980, 407-8. Mouriki 1980/81, 116-7. H. Kollias, Τοιχογραφίες, *Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, 64-6. D. Mouriki, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), 205-66. P. Vokotopoulos, Παρατηρήσεις στις βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, στο *Ι. Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου – 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988)*, Πάτμος 22-24 1988, Athens 1989, 193-203. Katsioti 2000, 276-7.
- ⁷⁶ Orlandos, Mouriki, ό.π.
- ⁷⁷ Orlandos 1970, πίν. 6.
- ⁷⁸ Στο ίδιο, πίν. 8.
- ⁷⁹ Στο ίδιο, πίν. 3.
- ⁸⁰ Στο ίδιο, πίν. 47α-β.
- ⁸¹ Στο ίδιο, πίν. 13.
- ⁸² Για τις τοιχογραφίες βλ. Millet 1927, πίν. 97.3, 4. M. Chatzidakis, L'art byzantin du XIIIe siècle, *Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd 1967, 64 (Χρονολόγηση αρχές 13ου αι.). Djurić 1979, 23. Tsigaridas 1986, 166. Ο ίδιος 1996b, 148 (Χρονολόγηση τέλη 12ου αι.). P. Vokotopoulos, Μνημειακή ζωγραφική, στο *Treasures of Mount Athos*, 33. Vafeiadis 2004, 38. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 8.4
- ⁸³ Για το κελλί βλ. βιβλιογραφία στο Vafeiadis 2004, υποσημ. 3.
- ⁸⁴ Για το θέμα βλ. Θ. Χ. Παζαράς, Βυζαντινά γλυπτά από το κελί του Ραβδόχου στο Άγιον Όρος, στο *Δώρον. Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 135-46.
- ⁸⁵ P. M. Mylonas, Two Middle-Byzantine Churches on Athos, *Actes du XV^e CIÉB, II, Art et Archéologie*, Athen 1981, 545-60.
- ⁸⁶ Για τους κτίτορες αυτούς βλ. Oikonomides 1996, 103-9. Kalopissi-Verti 1996, 336-7. K. Chryschoïdes, Οι κτίτορες και η ίδρυση της μονής, *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, 17-8. Papamastorakis 1998, 10-2, 44-5. Kalopissi-Verti 2006, 83.
- ⁸⁷ Βλ. ενδεικτικώς Pace 2002, 238, εικ. 6, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 17.
- ⁸⁸ Vafeiadis 2004, 38. Πρβλ. και Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 8.4.
- ⁸⁹ Για τις τοιχογραφίες βλ. A. H. S. Megaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, *Actes du XII^e CIÉB, Ocbride 1961*, τόμ. III, Beograd 1964, 257-8. Djurić 1979, 24-5 και σποράδην. Mouriki 1980/81, 112-3. S. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 157-85. L. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale du XIIe siècle à Chypre, *CorsiRav* 32 (1985), 243-7 και σποράδην. Gioles 1990, 48 και σποράδην. A. Nicolaidis, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50 (1996), 41-50. Panayotidi 1997, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης D. Winfield, J. Winfield, *The Church of the Panagbia tou*

- Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, DOS 32, Washington D.C. 2003 (μελέτη χωρίς ουσιαστική συμβολή).
- ⁹⁰ Panayotidi 1997, εικ. 16. Για την παράσταση αυτή βλ. επίσης Ch. Baltoyianni, Christ the Lamb and the Ενώτιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 53-8.
- ⁹¹ Για την Εγκλείστρα βλ. A. H. S. Megaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, *Actes du XIIe CIEB, Ochrade 1961*, τόμ. III, Beograd 1964, 258-61. C. Mango, E. J. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings, *DOP* 20 (1966), 119-206. Mouriki 1980/81, 112. Hadermann-Misguich, ό.π., 242 και οποράδην. Stylianou 1997, 351-69. Panayotidi 1997. Ch. G. Chotzakoglou, Σχόλια στην οικοδόμηση και στον τοιχογραφικό διάκοσμο του συγκροτήματος της Εγκλείστρας του Οσίου Νεοφύτου στην Τάλα της Πάφου, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Άγιο Νεόφυτος ο Έγκλειστος. Ιστορία – Θεολογία – Ποδητισμός*, 22-26 Απριλίου 2009, Pafos 2010, 919-55.
- ⁹² Για την Παναγία Αμάσγου βλ. ενδεικτικώς Hadermann-Misguich, ό.π., 248-9. Stylianou 1997, 238-43.
- ⁹³ Mouriki 1985/86, 356-7, εικ. 19. Papageorgiou 1991, 40-2, εικ. 24.
- ⁹⁴ Για το Kurbinovo βλ. ενδεικτικώς Hadermann-Misguich 1975. Cutler, Spieser 1996, 266-71. Grozdanov 2006, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ⁹⁵ Grozdanov 2006, εικ. 141-144, 148-149.
- ⁹⁶ Στο ίδιο, 222-223.
- ⁹⁷ Στο ίδιο, εικ. 182-183, 242-243.
- ⁹⁸ Στο ίδιο, εικ. 220-221.
- ⁹⁹ Στο ίδιο, εικ. 234-241.
- ¹⁰⁰ Στο ίδιο, εικ. 194-195.
- ¹⁰¹ Στο ίδιο, εικ. 172-173.
- ¹⁰² Στο ίδιο, εικ. 194-195.
- ¹⁰³ Στο ίδιο, εικ. 204-205.
- ¹⁰⁴ Στο ίδιο, 222-223.
- ¹⁰⁵ Για τα ψηφιδωτά βλ. D. Mouriki, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τόμ. 1, 2, Athens 1985. Για την Παναγία Ασίνου βλ. στο *Asinou Across Time*, με βιβλιογραφία.
- ¹⁰⁶ Για την κίνηση στην κοσμική τέχνη του Βυζαντίου βλ. Maguire 1999, 197-200.
- ¹⁰⁷ Για την εικόνα βλ. ενδεικτικώς Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 83, τόμ. II, 95-6. Vokotopoulos 1995, αριθ. 15.
- ¹⁰⁸ Για το Ευαγγελιστάριο η βιβλιογραφία είναι εκτενής. Βλ. ενδεικτικώς K. Weitzmann, *An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiou on Mount Athos. Its Origins and its Wanderings*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 7 (1969), 239-53. Ch. Walter, The Date and Content of the Dionysiou Lectionary, *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986), 181-90. T. Masuda, *Η εικονογράφηση του χειρογράφου αριθ. 587μ της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος* (PhD), Συμβολή στη μελέτη των βυζαντινών Ευαγγελισταρίων, Thessaloniki 1990.
- ¹⁰⁹ Κυρίως στη σκηνή της Βαπτίσεως και της Σταυρώσεως. Για το θέμα βλ. Kazhdan, Maguire 1991, 10-11. Derbes 1996, 28-34 και οποράδην.
- ¹¹⁰ Για το συναισθηματισμό και κατ' επέκταση την εκκοσμίκευση στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική βλ. Maguire 1981, ιδίως 91 κ.ε. Kazhdan, Wharton Epstein 1985, 298 κ.ε. Belting 1994, 261-96. Cutler 2004, 23-52.
- ¹¹¹ Chatzidakis 1980, 409.
- ¹¹² Maguire 1997, 99.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ
ΕΠΟΧΗΣ ΤΩΝ ΚΟΜΝΗΝΩΝ ΚΑΙ
ΑΓΓΕΛΩΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΩΝ ΘΑ
ΩΡΙΜΑΣΟΥΝ ΣΤΗΝ ΑΥΓΗ ΤΟΥ 13ΟΥ
ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΘΑ ΑΠΟΚΡΥΣΤΑΛΛΩΘΟΥΝ
ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ
ΚΑΤΟΧΗΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ.
ΤΗ ΘΛΙΒΕΡΗ ΑΥΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΠΡΟΒΑΛΛΕΙ ΔΥΝΑΜΙΚΩΣ
ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΝΕΟΣ ΚΛΑΔΟΣ ΤΗΣ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΑΤΡΑΠΟΥ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ
12ΟΥ ΑΙΩΝΑ.

Βασικός παράγων για την εξέλιξη αυτή θα είναι η εγγενής δυναμική της ίδιας της τέχνης του Βυζαντίου, σε συνδυασμό με τη χορηγική δραστηριότητα της περιόδου, που όμως μόνον στη Σερβία και τη Δυτική Μακεδονία αλλά και στο Σινά θα επιφέρει άξια λόγου καλλιτεχνικά προϊόντα, μνημειακά τουλάχιστον. Αντιθέτως στη νότια ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά του Αιγαίου η καλλιτεχνική παραγωγή υπολείπεται κατά πολύ αυτής του βασιλείου της Σερβίας, καθώς εμμένει στη διατήρηση και αναδιανομή των κορινθίων παραδόσεων. Στην Ιταλία η καλλιτεχνική παραγωγή ανθεί. Αντιθέτως στη Μ. Ασία και Καππαδοκία η ζωγραφική συνεχίζει την πτωτική σε εικαστικά επιτεύγματα πορεία της¹.

Εν πάση περιπτώσει αυτό που έλκει το ενδιαφέρον και έχει μεγάλη σημασία είναι ότι το κύριο στιλιστικό ρεύμα των αρχών του 13ου αιώνα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, όχι αδίκως, ως *φυσιοκρατικό*, παρότι τέτοιες τάσεις δεν έπαψαν ποτέ να υπάρχουν στην ιστορία της μεσαιωνικής ζωγραφικής της ΝΑ Ευρώπης και Μεσογείου. Λόγου χάριν, πρόθεση για αληθοφάνεια εκφράζουν εικαστικά έργα του 11ου και του πρώτου μισού του 12ου αιώνα, όπως η εξαιρετική εικόνα της μονής Σινά με τη Θεοτόκο Κυκλώπισσα και το Άνωθεν οι Προφύται (μέσα 12ου αι.)². Όμως η βούληση για φυσικότητα στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα υποδηλώνει όραση του κόσμου, λιγότερο συντηρητική από αυτήν των προηγούμενων αιώνων. Επιπλέον αφορά σε ευρύτερο πεδίο καλλιτεχνικών εφαρμογών, από ό,τι στο παρελθόν, όταν το κατά φύση ιδίωμα εξέφραζε κατ' εξοχήν η ειconoγράφηση κωδίκων.

Στο «φυσιοκρατικό» κλάδο ανήκουν τοιχογραφικά σύνολα του ελληνικού χώρου, όπως η γραπτή διακόσμηση του καθολικού της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη (περί το 1200-1204), και οι τοιχογραφίες στο Παλαιομονάστηρο του Βρονταριά στη Λακωνία (1201). Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην κόμη Επισκοπή Ευρυτανίας (1200-1210), οι οποίες εκτίθενται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο των Αθηνών, αποτοιχισμένες πλέον από το ναό που βρίσκεται καταχωμένος στο βυθό της τεχνητής λίμνης των Κρεμαστών³.

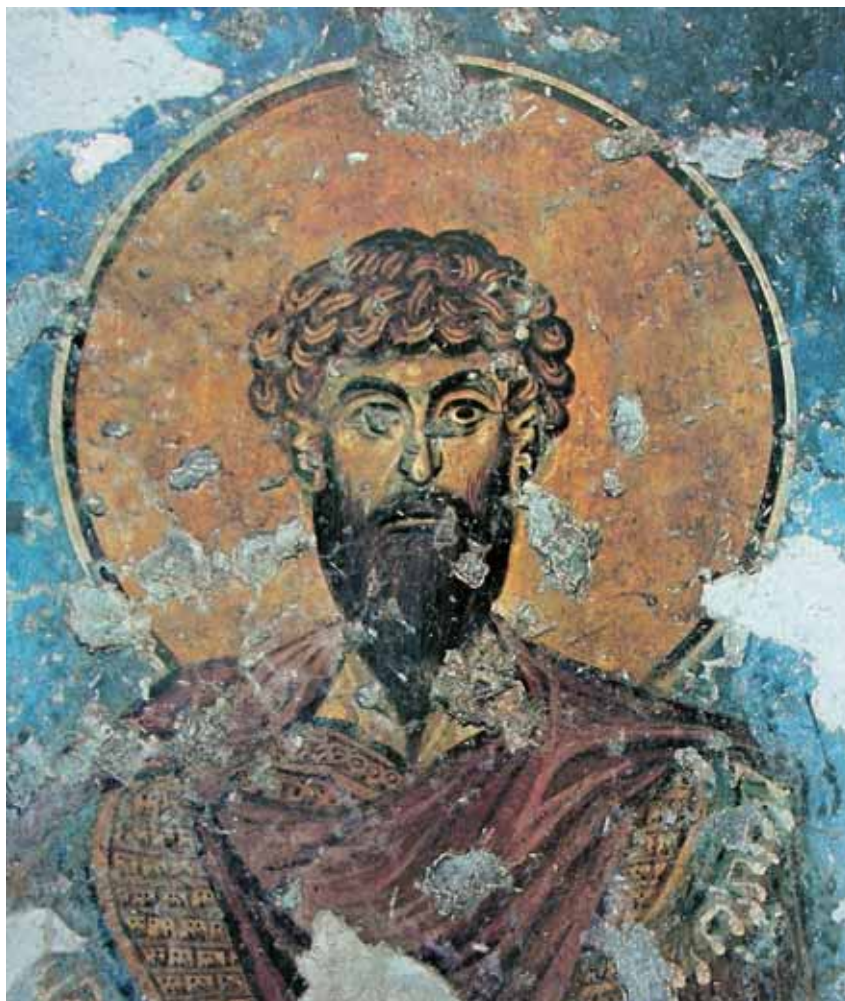
Στην εκκλησία της Επισκοπής σώζονταν τρία στρώματα ζωγραφικής, από τα οποία το νεώτερο, αυτό του 13ου αιώνα, κάλυπτε αρχικώς τα υποκείμενα. Συμφώνως προς το μελετητή του μνημείου, Μ. Χατζηδάκη, στις τοιχογραφίες του πρώιμου 13ου αιώνα έχουν εργαστεί περισσότεροι του ενός ζωγράφοι, διακρίνονται δε δύο κύριοι τρόποι εκφράσεως. Σε ορισμέ-

νες αφηγηματικές σκηνές, όπως η Γέννηση του Χριστού και η Κοίμηση της Θεοτόκου, το αρχιτεκτονικό βάθος έχει διακοσμητική λειτουργία, συμπληρωματική ως προς τις ανθρώπινες φιγούρες. Σε μορφές Αγίων, όπως των Αναργύρων, Κοσμά και Δαμιανού, εκδηλώνεται η πρόθεση του καλλιτέχνη για το μνημειώδες. Η οικονομία της συνθέσεως, η επιβλητική μετωπικότητα, οι κλασικές αναλογίες, η ρέουσα αυστηρή πτυχογραφία και το αβρό ευγενές πρόσωπο παραπέμπουν στον ακαδημαϊσμό της εποχής των Κομνηνών, χωρίς αξιώσεις εξελιξεώς του. Άλλες όμως σκηνές και μεμονωμένες μορφές, όπως του Αγίου Ορέστη και των Αγίων Θεοδώρων (εικ. 43), εκφράζουν ελαφρώς διαφορετικό, μάλλον «ανήσυχο» και τραχύ ιδίωμα.

Τα πρόσωπα πλάθονται με σχετική ελευθερία. Τα περιγράμματα των ανατομικών όγκων έχουν αμβλυνθεί, ως προς την αυστηρότητα της περιγραφής. Το χρώμα βάσεως και η σάρκα οριοθετούν το ανάγλυφο. Τα φώτα είναι ισχυρά, διόλου δε περιγραφικά.

Τα ανωτέρω μορφικά δεδομένα υποδηλώνουν βούληση για χειραφέτηση από τις δεσμεύσεις της αρχαιότερης ζωγραφικής. Όμως η βούληση αυτή κρίνεται μάλλον ασθενής. Ο ερευνητής του μνημείου, Μ. Χατζηδάκης, επιχειρεί σύνδεση της εικονογραφήσεως της Επισκοπής Ευρυτανίας με τις τοιχογραφίες της μονής Mileševa⁴. Η άποψή του είναι αξιοπρόσεκτη, καθόσον ορισμένα μορφικά στοιχεία των δύο συνόλων είναι όντως συγγενή. Ωστόσο, η ζωγραφική στη μονή Mileševa εκφράζει άλλη εικαστική πραγματικότητα, πολύ περισσότερο εξελιγμένη και άρτια, ως προς το σχέδιο και την απόδοση του όγκου. Εγγύτερον της αλήθειας βρίσκεται η άποψη της L. Fundić, η οποία υποστηρίζει ότι ο διάκοσμος της Επισκοπής συνδέεται με την καλλιτεχνική παράδοση της Θεσσαλονίκης⁵, την οποία εκφράζει εν γένει η καλλιτεχνική παραγωγή του Δεσποτάτου της Ηπείρου. Κατά την εκτίμησή μου, η εξεταζόμενη ζωγραφική της Επισκοπής συντάσσεται πλήρως με τη «μνημειακή» τάση του τέλους του 12ου αιώνα, όπως εκφράζεται σε πλήθος μνημείων των χωρών της Μεσογείου, λόγου χάριν στον σωζόμενο αποσπασματικώς διάκοσμο του ναού του Αγίου Ιωάννη Βαπτιστή, του καλούμενου di San Siro di Struppa στη Genova (αρχές 13ου αι.)⁶, τρέποντας αυτήν προς την κατεύθυνση του φυσιοκρατισμού, χωρίς όμως λαμπρά αποτελέσματα.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη συνιστούν ένα εκ των πλέον λαμπρών δειγμάτων της μεταβατικής αυτής περιόδου. Ο γραπτός τούτος διάκοσμος έχει μελετηθεί επισταμένως, μολοντί δεν υφίσταται consensus ως προς τη χρονολόγησή του⁷. Είναι αληθές ότι το έργο αυτό, ευρισκόμενο στο μεταίχμιο του 12ου προς το 13ο αιώνα, εμφανίζει «μεταβατικά»



[Εικ. 43]
Ευρυτανία.
Ι. Ν. Επισκοπής.
Ο Αγ. Θεόδωρος Τήρων.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 44]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Λατόμου. Καθολικό.
Η Γέννηση του Χριστού.

[Εικ. 45]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Λατόμου. Καθολικό.
Η Βάπτισμα του Χριστού.

ανακεκλιμένης Παναγίας στη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού, αυτό του γυμνού Χριστού και ιδιαίτερος το σώμα του Αγγέλου στη σκηνή της Βαπτίσεως (εικ. 45), έχουν εύρος και υπόσταση στο χώρο, διότι είναι το φως, το οποίο προσδιορίζει τη «μάζα» τους. Θαυμασμό προκαλεί ο σφοδρός και κατά φύση βηματισμός του Ιησού στην παράσταση της Βαπτίσεως. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων και υφασμάτων έχουν πλαστικότητα (εικ. 45), καθώς εξαρτώνται από τη δομή του σώματος, το οποίο καλύπτουν. Η παρουσία ορισμένων αρχαιότερων μοτίβων πτυχολογίας ελάχιστα ζημιώνει την αξία των φιλοπρόοδων χειρισμών του ταλαντούχου καλλιτέχνη. Τα πρόσωπα, καίτοι διατηρούν στοιχεία της προ του έτους 1200 παραδόσεως, εκφράζουν άλλη αντίληψη, καθώς οι ανατομικοί όγκοι δεν αποδίδονται με περιγραφή, αλλά με τονική επεξεργασία. Η μορφή της σε οδυρμό ευρισκομένης Παναγίας στη Γέννηση, η οποία μοιάζει πολύ με τη Θεοτόκο της Υπαπαντής στη Μητρόπολη Βέροιας, και η μορφή του Χριστού της Μεταμορφώσεως είναι θαυμαστές στην απόδοσή τους, κυρίως γιατί προ-ιδεάζουν για τις εξελίξεις του όψιμου 13ου αιώνα. Το πρόσωπο του Χριστού της Μεταμορφώσεως

χαρακτηριστικά, ήτοι συμφυρμό συντηρητικών και προοδευτικών στοιχείων. Η συνύπαρξη των «αντιθετικών» αυτών δεδομένων, όταν είναι ισόρροπη, δημιουργεί τεχνοτροπική αμφιλογία, η οποία καθιστά εργώδη την όποια προσπάθεια ακριβούς χρονολογήσεως, ιδίως εάν λάβει κανείς υπόψη την αποσπασματική κατάσταση στην οποία σώζεται ο διάκοσμος της μονής Λατόμου. Ωστόσο, οι διατηρούμενες τοιχογραφίες παρέχουν εικαστικές πληροφορίες, ικανές να οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα.

Το σκηνικό βάθος παραμένει τυπικό του όψιμου 12ου αιώνα. Παρά ταύτα, βουνά και βράχοι υποβάλλουν αίσθηση όγκου, άγνωστη στο Nerezi, στον Άγιο Νικόλαο του Μάγιστρου Νικηφόρου Κασνίτζη (περί το 1180) και πολύ περισσότερο στο παρεκκλήσιο της Παναγίας στην Πάτμο. Στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού (εικ. 44), όπισθεν του επεισοδίου του Λουτρού, αποδίδονται λοφίσκοι και πρηνή κατά διαδοχή. Η εν λόγω διαδοχή και διάπλαση των ορεινών όγκων ουδεμία σχέση έχει με ό,τι παρατηρείται στα έργα της παλαιότερης τέχνης ή σε αυτά της Καστοριάς του όψιμου 12ου αιώνα. Παρότι τα ορεινά σχήματα δεν έχουν την απαιτούμενη φυσικότητα ή τις ορθές διαστάσεις, η αίσθηση του τοπίου, ως χώρου φυσικού, εκτεινόμενου σε βάθος, είναι εναργής, για πρώτη ίσως φορά στην τέχνη του Βυζαντίου, μετά την εποχή των Μακεδόνων αυτοκρατόρων.

Η νέα αντιμετώπιση του χώρου συναντά το ανάλογο της στην επεξεργασία μορφών και ενδυμάτων. Στη μονή Λατόμου οι μορφές είναι μνημειώδεις, με εύρος ικανό και συγκρατημένη κίνηση. Σώματα, όπως αυτό της επί στρωμνής

και της σκηνής του Λουτρού (εικ. 46) έχει εύρος, όπως και ο λαιμός. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι αδρά και τονισμένα, λόγω των μελανών περιγραμμάτων και των επίπεδων παρειών. Η σάρκα εκτείνεται σε όλο το διαθέσιμο πεδίο, απολήγοντας ομαλώς στα όρια του σχήματος. Τα φώτα τονίζουν μόνον τα έξεργα σημεία, και τούτο με διάκριση. Στη διαχείριση της κόμης και της τριχοφυΐας η χρήση μακρόσυρτων κυματιστών γραμμώσεων είναι αμυδρή. Οι λευκές ψιμιθιές καμπυλώνουν, προκειμένου να αποδώσουν τους όγκους, και ατονούν εκεί όπου αυτοί εισέχουν.

Αξίζει στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι ανάλογα με της μονής Λατόμου γνωρίσματα υφίστανται ήδη στη ζωγραφική του νάρθηκα των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (προς το 1200)⁸. Στις νωπογραφίες αυτές η μνημειώδης «κλειστή» φόρμα, η συγκρατημένη κίνηση, η μείωση της αξίας των περιγραμμάτων, τα αδρά ρωμαλέα πρόσωπα υποδηλώνουν βούληση για χειραφέτηση από τις νόρμες της κομνηνικής *κοινής*.

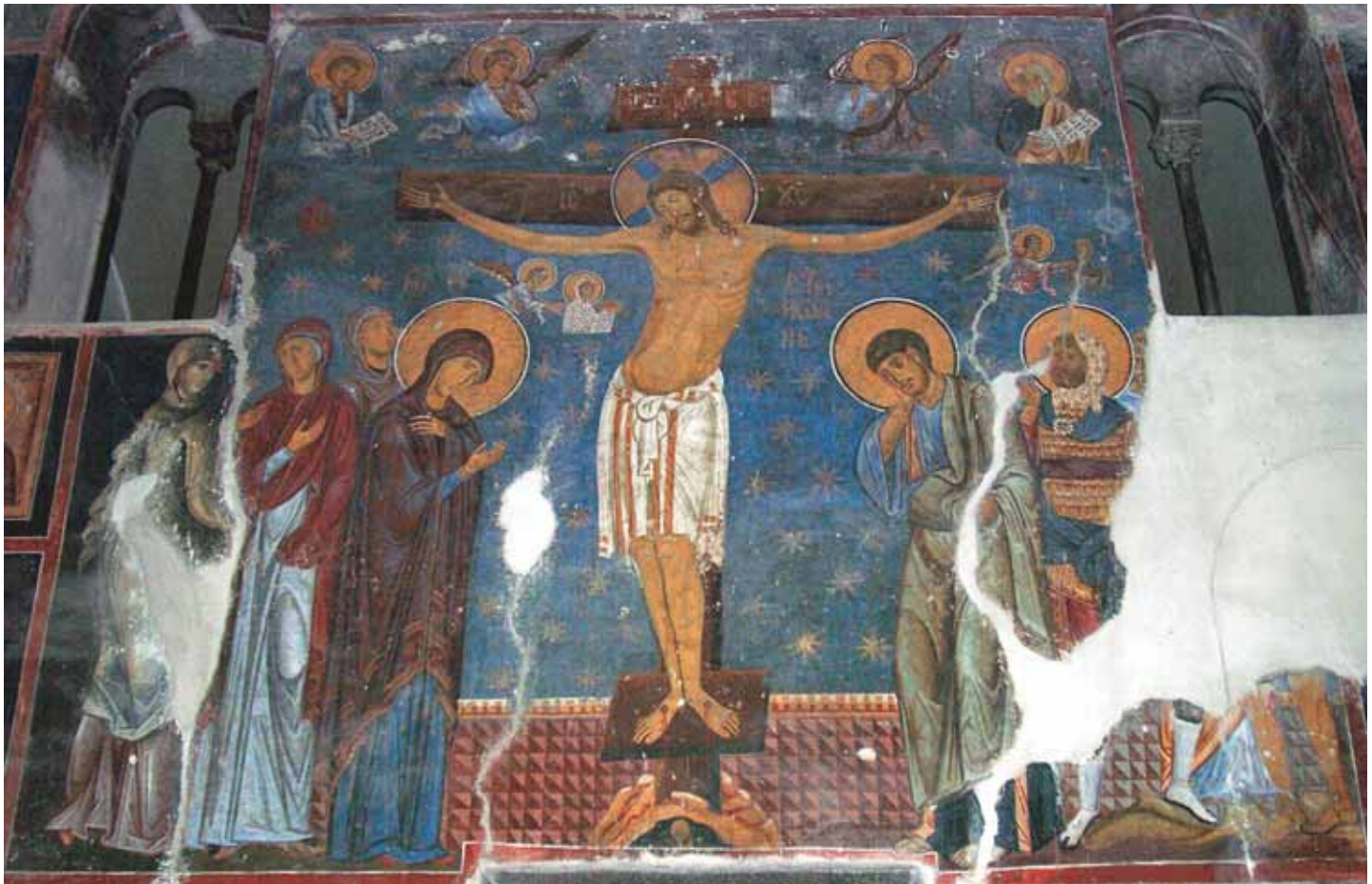
Στον ίδιο κλάδο, αλλά σε υψηλότερη ποιοτική βαθμίδα, ανήκουν σύνολα της Παλαιάς Σερβίας, όπως η πρώτη φάση εικονογραφήσεως του καθολικού της μονής Παναγίας Ευεργέτιδος στη Studenica (1208/09), περίφημου για τα δυτικότερα αρχιτεκτονικά μοτίβα και το γλυπτό διάκοσμό του.

Η εικονογράφηση του ναού θα εκτελεστεί από τον ελληνικής καταγωγής ζωγράφο Νικόλαο (;)⁹. Η εντολή θα δοθεί από τους ηγεμόνες Vukan και Stefan, υιούς του Στέφανου Β΄ Nemanjić, του καλούμενου Πρωτόστεπτου (1165 – 1227, στέψη από τον Πάπα της Ρώμης το 1217). Ωστόσο, η μέρη για την οικοδόμηση και την εικονογράφηση του εν λόγω καθολικού οφείλεται μάλλον στον αδελφό του Στεφάνου, ηγούμενο της μονής Χιλανδαρίου Σάββα, ο οποίος έμελλε να χειροτονηθεί πρώτος αρχιεπίσκοπος της αυτοκέφαλης εκκλησίας της Σερβίας υπό του πατριάρχη Μανουήλ Α΄ Σανταρηνού στη Νίκαια το έτος 1219¹⁰.

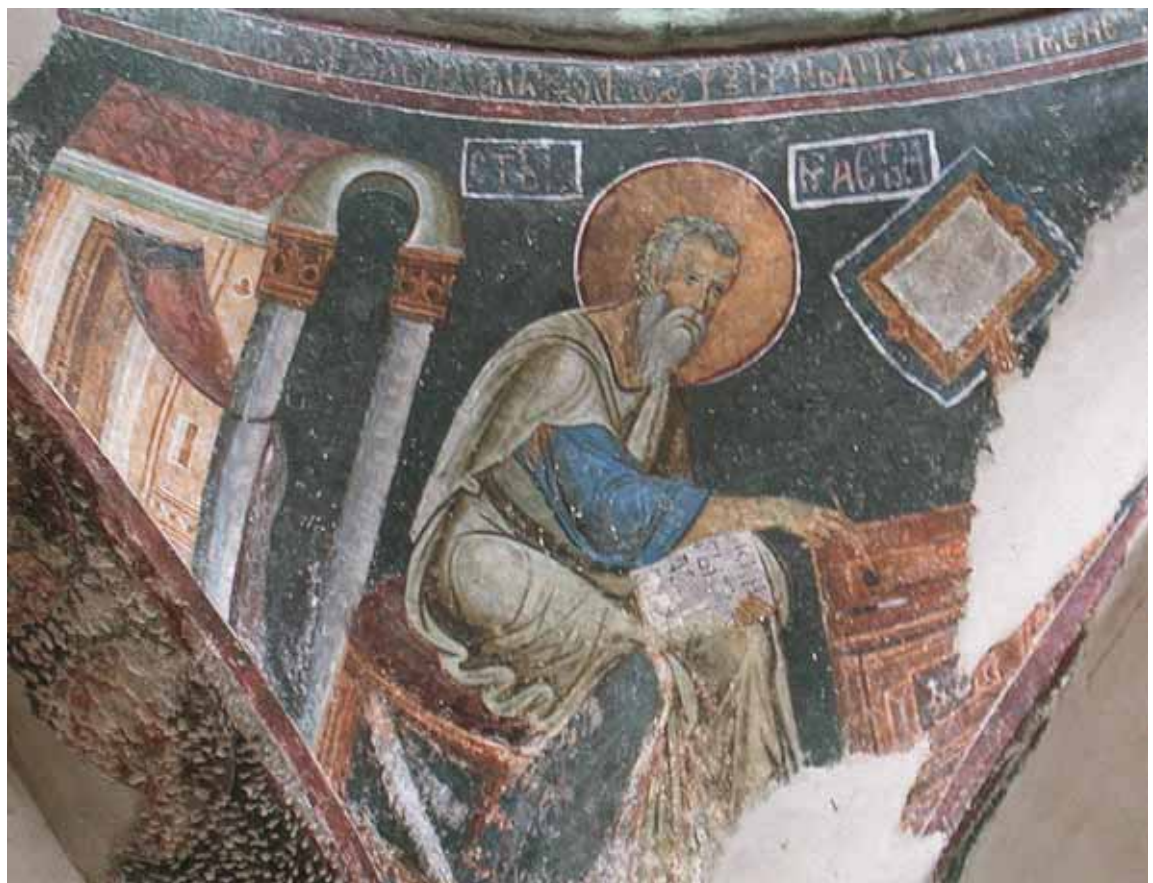
Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Παναγίας στη μονή Studenica σώζονται σε μη ακέραια κατάσταση, που όμως επιτρέπει την κατανόησή τους. Σε αυτές παρατηρείται διάθεση για χειραφέτηση από την παράδοση του ύστερου 12ου αιώνα. Εντούτοις, διασώζεται η μνημειακή εμβληματική διάταξη των ιερών μορφών, χαρακτηριστική του μνημειακού ιδεώδους και της συμφωνίας με τα δεδομένα της αρχιτεκτονικής φόρμας. Ο σκηνικός χώρος στην παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού (εικ. 47) και στη μορφή του ευαγγελιστή Ματθαίου στο ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο (εικ. 48) διαρθρώνεται σε αρμονία με τον κανόνα της αρχαιότερης περιόδου, ο οποίος επιβάλλει τη διακοσμητική και συνθετική χρήση κτηρίων και βουνών, ως στοιχεία συμπληρωματικά του κενού χώρου μεταξύ των ανθρώπινων μορφών. Ωστόσο, έκδηλη είναι εδώ η βούληση για περιορισμό της δομικής λειτουργίας των γραμμών και του κατακερματισμού της φόρμας, για σεβασμό των φυσικών αναλογιών της ανθρώπινης μορφής. Το σχέδιο υποβάλλει ρυθμό, διά της σοφής χρήσεως της καμπύλης, όπως στη μορφή του Χριστού της Σταυρώσεως. Οι μορφές εικονίζονται εύρωστες, συγκεντρωμένες στο «κλειστό» τους περίγραμμα. Ενίοτε ανοίγονται στο χώρο με χιασμούς. Οι υπό γωνία ορατοί ιεράρχες στην αψίδα του ιερού Βήματος¹¹ ακολουθούν το στατικό σχήμα της περιόδου, το οποίο υπογραμμίζει η καθετότητα των διακοσμητικών στοιχείων των ιερατικών τους αμφίων. Τα ενδύματα, παρά την έκδηλη επιπεδότητα και την εμμονή στην αυστηρότητα των τρόπων της περιόδου των Κομνηνών βασιλέων, διαμορφώνονται με ευρείες φόρμες και ήπιες τονικές μεταβάσεις¹². Αξίζει να σημειωθεί ότι το φως



[Εικ. 46]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Λατόμου. Καθολικό.
Η Γέννηση του Χριστού.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 47]
Studenica.
Ι. Μ. Ευεργέτιδος.
Καθολικό.
Η Σταύρωση του Χριστού.



[Εικ. 48]
Studenica.
Ι. Μ. Ευεργέτιδος.
Καθολικό.
Ο ευαγγελιστής Ματθαίος.

δεν «οργανώνει» πλέον τη γενική σύνθεση, αλλά τοποθετείται όπου κρίνεται απαραίτητο για την ανάδειξη της δομής των σωμάτων και των προσώπων.

Τα τελευταία διατηρούν στοιχεία της κομηνήνειας περιόδου, κυρίως ως προς την τυπολογία των φυσιογνωμικών τύπων και τη συνοπτική απόδοση. Παράλληλα όμως εκφράζουν φυσικότητα και ζωντάνια, προεκτείνοντας έτσι την εμπειρία του ζωγράφου του Nerezi. Στη μορφή του Χριστού της Σταυρώσεως ή στη μορφή του Αγίου Ιλαρίωνος¹³ παρατηρείται σημαντική άμβλυνση της περιγραφικής χρήσεως των σκιάσεων και της γραμμικής διαπλοκής στην αποτύπωση των φώτων. Τα περιγράμματα τείνουν να ενσωματωθούν στη φόρμα. Η διαδοχή των τόνων είναι ήπια, εφόσον η σάρκα απλώνεται στην επιφάνεια με ισχνή διαβάθμιση, αφήνοντας ορατό το ανοικτού τόνου χρώμα βάσεως μόνον στο περίγραμμα του σχήματος. Χαρακτηριστικό δείγμα της εξαισίας εργασίας του ζωγράφου του καθολικού της μονής Studenica είναι η ολόσωμη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος (εικ. 49), της οποίας το μελαγχολικό πρόσωπο εκφράζει νδύτητα ανυπέρβλητη.

Ως τόνισα σε άλλο σημείο της μελέτης, εικαστικά συνεργεία της Κωνσταντινουπόλεως θα αναζητήσουν εργασία σε άλλες περιοχές, ευθύς μετά την κατάληψη της πόλεως από τους Σταυροφόρους. Ορισμένα εξ αυτών θα φθάσουν μέχρι τη μακρινή Αρμενία, διασπείροντας ούτω τις μητροπολιτικές ανανεωτικές τάσεις στην τέχνη της ζωγραφικής.

Το καθολικό της μεσοβυζαντινής μονής της Θεοτόκου ή του Αγίου Astvatsatsin στα Akhtala κοσμεύεται με τοιχογραφίες αμιγώς βυζαντινού ύφους, με επιγραφές στην ελληνική (εικ. 50). Ο διάκοσμος, χρονολογημένος ανάμεσα στα 1205 και 1216, οφείλεται στη χορηγία του υποτελή ηγεμόνα Ivane Zakarian, ισχυρής και πολύπλευρης προσωπικότητας της περιόδου¹⁴.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα δεν παρεκκλίνει από τα καθιερωμένα, όπως και η οργάνωση των συνθέσεων σε σχέση με τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες. Η απόδοση του χώρου ακολουθεί επίσης την πεπατημένη του 12ου αιώνα. Εντούτοις, στην απόδοση του σχεδίου και του όγκου παρατηρείται μεταβολή προς την κατεύθυνση του μνημειώδους ήθους και της αληθοφάνειας. Οι ανθρώπινες μορφές έχουν ιερατικό στίσιμο και ραδινές αναλογίες. Δεν «εκτείνονται» στο χώρο, οι δε χειρονομίες είναι εκφραστικώς περιορισμένες. Αυστηρό περίγραμμα περιθέει τις μορφές, εντείνοντας, ομού μετά της μονοχρωματικής τονικότητας, το γλυπτικό τους χαρακτήρα. Η πυχολογία είναι συνοπτική, αλλά με κολπώσεις, οι οποίες δίνουν πλαστικότητα και ευκαμψία στο ένδυμα. Ικανή πλαστική διάθεση εκδηλώνεται στα πρόσωπα, κατά τον τύπο που παραδίδει ο χρωστήρας των τοιχογραφιών της μονής Studenica. Τα πρόσωπα στη μονή Akhtala αποδίδονται με ήπια διαδοχή τόνων και ομαλή ροή φωτός, καίτοι ο χειρισμός των ανατομικών όγκων διατηρεί πολλά στοιχεία εκ της κομηνήνειας πρακτικής.

Τα προοδευτικά χαρακτηριστικά της μνημειακής τέχνης των αρχών του 13ου αιώνα θα αποκτήσουν μεγαλύτερη αρτιότητα μετά το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του. Την εποχή αυτή φιλοτεχνείται το λαμπρότερο και υψηλότερο ποιοτικώς σύνολο της περιόδου. Πρόκειται για το γραπτό διάκοσμο του καθολικού της Αναλήψεως στη γνωστή ως μονή Mileševa¹⁵, κτισμένη εγγύς του ομώνυμου ποταμού και πλησίον της πόλεως Prijepolje. Η μονή ιδρύε-



[Εικ. 49]

Studenica.

Ι. Μ. Ευεργέτιδος.

Καθολικό.

*Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα.
Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 50]

Akhtala.

Ι. Μ. Θεοτόκου.

Καθολικό.

Μοναχοί Άγιοι.

ται από τον Vladislav Α΄ (1234-1243), εγγονό του Μεγάλου Ζουπάνου (Veliki Župan) της Ρασκίας, Στέφανου Nemanjić (1166-1196)¹⁶, όταν στην ηγεσία του σερβικού κράτους ήταν ακόμη ο αδελφός του, Radoslav (1220-1234). Ζωτικής σημασίας ρόλο στην ίδρυση και πιθανότητα στη διακόσμηση του καθολικού της μονής θα πρέπει να είχε επίσης ο άγιος Σάββας Nemanjić, για τον οποίο μάλιστα η μονή θα καταστεί κέντρο λατρείας του ιερού του λειψάνου¹⁷.

Δυστυχώς, οι τοιχογραφίες της μονής Mileševa, με επιγραφές γραμμένες στην παλαιοσλαβική, δεν σώζονται σε καλή κατάσταση. Μεγάλα τμήματα του κτηρίου, ιδίως της ανωδομής, έχουν ανακαινιστεί. Απολεπίσεις κονιαμάτων και χρωστικών, διαβρώσεις και επεμβάσεις σε μεταγενέστερους χρόνους αλλοιώνουν την αρχική εικόνα του συνόλου και την σπουδαία εντύπωση που αυτό θα έδινε στην εποχή του.



[Εικ. 51α, β]
Mileševa.
Ι. Μ. Αναλήψεως.
Καθολικό.
Κτητορική παράσταση.

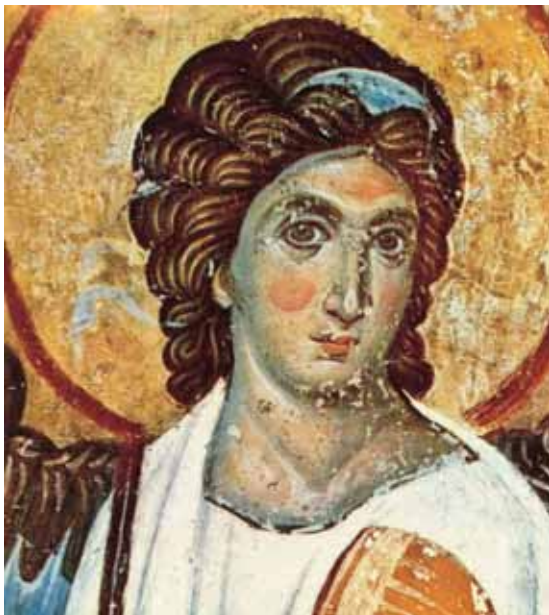


Στα καλώς σωζόμενα τμήματα της εικονογραφήσεως, στο ναό και το νάρθηκα, φύλλο χρυσού στοιχειοθετεί το βάθος των παραστάσεων. Το αναφέρω αυτό όχι διότι συνιστά απόηχο της παραδόσεως των μεγάλων ψηφιδωτών συνόλων του 11ου και 12ου αιώνα, αλλά επειδή εναρμονίζεται με τη μεσαιωνική αντίληψη, που απεργάζεται την αίσθηση του *δαμπρού* και του *ποδύτιμου*¹⁸. Η οικονομία του διακόσμου, δηλαδή η επιλογή της θέσεως των σκηνών και των μεμονωμένων προσώπων, η συμφωνία αυτών με τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες, η κλίμακά τους, σε συνδυασμό με τον αριθμό των ανθρώπινων μορφών, τη ρυθμική κατανομή και το μέγεθός τους, προτείνει τη γνώση και εφαρμογή, εκ μέρους του ζωγράφου, θεμελιωδών κανόνων της τοιχογραφίας, ουσιαστικά εξαρτημένης από την αρχιτεκτονική φόρμα, ως γνωστόν. Υπογραμμίζω το γεγονός τούτο, διότι η *sine qua non* σχέση αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής θα ατονεί από τούδε και εις το εξής.

Στις τοιχογραφίες της Mileševa η διατύπωση του σκηνικού χώρου ελάχιστα νέα δεδομένα κομίζει. Τα οικοδομήματα έχουν ορατές τις τρεις όψεις τους, διασταυρωμένες διαγωνίως. Τα βουνά αποδίδονται ως κυβισμένοι, γυμνοί από βλάστηση, ορεινοί όγκοι. Στην κτητορική παράσταση, όπου η Παναγία προτείνει στον ένθρονο Χριστό τον κτήτορα με το ομοίωμα της εκκλησίας στο αριστερό χέρι (εικ. 51α, β), οι μορφές είναι μνημειακές, γεμίζουν όλο το χώρο με τις ηρωικές τους διαστάσεις και τα πλούσια ενδύματα, όπως και οι υπό γωνία ορατοί ιεράρχες στο ιερό Βήμα του καθολικού. Ας σημειωθεί ότι οι πτυχώσεις των ενδυμάτων δίνουν εντύπωση βάρους, καθώς πίπτουν κατακόρυφως, χωρίς μετέωρα αποπύγματα και ογκούμενες υπό του ανέμου παρυφές. Η οργάνωση και η διάταξη των πτυχώσεων είναι ορθολογική, εφό-

σον λαμβάνονται υπόψη τα υποκείμενα μέλη του σώματος. Ο όγκος των ανθρώπινων μορφών έχει στερεομετρική αξία, καθόσον τείνει να «διασπασεί» το επίπεδο της αρχιτεκτονικής επιφάνειας. Δεν αναιρείται στα επιμέρους τμήματα της μορφής, όπως συμβαίνει συχνότατα στα παλαιότερα έργα, όπου ο όγκος προβάλλεται με φωτεινές κηλίδες στα πλησιέστερα προς το θεατή μέρη, αλλά ατονεί στα προς τα οπίσω ευρισκόμενα (εικ. 52). Επισημαίνεται ότι σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται βούληση για απόδοση της φυσικής μορφολογίας του σώματος. Άξιο λόγου παράδειγμα είναι ο καλοσχεδιασμένος μαστός της θεραπαινίδας, η οποία νίπτει το Χριστό στην μερικώς σωζόμενη παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού.

Όσον αφορά στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος, ο ζωγράφος της Mileševa επιχειρεί



και επιτυγχάνει να αμβλύνει την περιγραφική χρήση των μορφικών στοιχείων. Το ωχροπράσινο χρώμα βάσεως διατηρείται μεν στο περίγραμμα των σαρκωμάτων, ευρύνεται δε κατ' επιλογή, ώστε η παρουσία του φωτός και η ροή του στη φόρμα να είναι εναργής. Είναι αξιοσημείωτο ότι εκάστη φωτεινή κηλίδα (σάρκα) αντιστοιχεί εν πολλοίς στον ανατομικό όγκο, τον οποίο αυτή υποδηλώνει. Ως εκ τούτου, τα πρόσωπα παύουν να αποτελούν οιονεί «προσωπεία», ως ένα βαθμό μετατρέπονται σε μορφές εκφραστικές, πλήρεις σφρίγγους και χάριτος κλασικής, επειδή ακριβώς η εικαστική φόρμα τείνει να χειραφετηθεί ολοσχερώς από τη διακοσμητικότητα. Λαμπρό παράδειγμα φυσιοκρατικού, για τα δεδομένα του Μεσαίωνα, πορτρέτου είναι το ηδύ πρόσωπο της Παναγίας του Ευαγγελισμού και το εφηβικό του

[Εικ. 52]
Mileševa.
Ι. Μ. Αναλήψεως.
Καθολικό.
Η Αποκαθήλωση του Χριστού.

[Εικ. 53]
Mileševa.
Ι. Μ. Αναλήψεως.
Καθολικό.
*Οι Μυροφόρες στον Τάφο του Χριστού.
Λεπτομέρεια.*

Αρχάγγελου στη σκηνή των Μυροφόρων εγγύς του κενού τάφου του Χριστού (εικ. 53). Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι μορφές των κτητόρων, με τον προσωπογραφικό τους χαρακτήρα. Επισημαίνεται ότι στους νάρθηκες ο κύριος ζωγράφος της Mileševa συνεργάζεται με έναν ακόμη, ο οποίος εκτελεί πρόσωπα και ενδύματα. Το ύφος του είναι ανάλογο του κύριου ζωγράφου, αλλά και άτεχνο.

Είναι αληθές ότι το *εδδηνίζον* ιδίωμα του καλλιτέχνη της μονής Mileševa και η ποιότητα του έργου του δεν βρίσκει ακριβές παράλληλο στην εποχή του. Αποτελεί δε μέγα ερώτημα η καταγωγή της τέχνης του. Ορισμένοι ερευνητές, όπως ο πολύς V. Raci¹⁹, αναφέρονται στις ομοιότητες του μνημείου με έργα της Ιταλίας, υποδηλώνοντας ούτω «ξένη» επιρροή. Τούτο όμως δεν πιστοποιείται. Εξ όσων γνωρίζω πρώτος ο Μ. Χατζηδάκης σημειώνει τη στυλιστική σχέση του υπό εξέταση συνόλου με αυτό της Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης.²⁰ Κατά τον αείμνηστο ερευνητή Σ. Κίτσα²¹ το ιδίωμα των τοιχογραφιών της Mileševa διαμορφώνεται εντός του ανεξάρτητου κράτους της Ηπείρου, προφανώς επί της ηγεμονίας του Θεοδώρου Αγγέλου Δούκα (1215/6-1229/30). Τούτο δικαιολογεί, κατά αυτόν, η

στιλιστική σχέση των εξεταζόμενων τοιχογραφιών με αυτές της Επισκοπής Ευρυτανίας, του ναού της Αχειροποιήτου της Θεσσαλονίκης και της Παλαιάς Μητροπόλεως Βέροιας. Σε ανάλογο ερμηνευτικό ορίζοντα βρίσκεται επίσης η λαμπρή Ιστορικός της βυζαντινής τέχνης, L. Fundić²².

Για τις τοιχογραφίες της Επισκοπής έχω ήδη μιλήσει, και έγινε νομίζω φανερό ότι τα γνωρίσματά τους αποκλείουν ευθεία σχέση με τη ζωγραφική της Mileševa. Οι δε σωζόμενες δεκαοκτώ μορφές των Αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο βόρειο κλίτος του ναού της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη (μετά το 1230), υπολείπονται κατά πολύ αυτών της Mileševa, παρότι συντάσσονται με το ίδιο ρεύμα²³. Στις μορφές της Αχειροποιήτου, ημίσωμες και ολόσωμες, υφίσταται ισοδυναμία ανάμεσα στην παράδοση των Κομνηνών και στις νεωτερικές τάσεις του 13ου αιώνα. Οι μορφές είναι επίπεδες, χωρίς ενδείξεις κινήσεως. Τα ενδύματα διαμορφώνονται με αυστηρές γραμμώσεις, που αποδίδουν τη σκιά και το φως των πτυχώσεων με τρόπο εντελώς συμβατικό και περιγραφικό. Η αυστηρότητα της περιγραφής πραγματώνεται επίσης στα πρόσωπα και τα χέρια, είτε με το συνεχές μελανό περίγραμμα των όγκων είτε με τις έντονες ερυθρές κηλίδες στις παρειές. Η περιγραφική αυτή διάθεση μειώνει προφανώς την πλαστική ποιότητα που επιθυμεί ο ζωγράφος, και η οποία εκφράζεται στη διαβάθμιση των τόνων και στην ομαλή ροή του φωτός. Η εμμονή των τοιχογραφιών της Αχειροποιήτου στην παράδοση του 12ου αιώνα καθιστά αδύναμη τη σύνδεση με τη ζωγραφική της Mileševa, ως *parād-đhđđ* αυτής. Πάντως οι οφθαλμοί στην Αχειροποιήτου σχεδιάζονται ευμεγέθεις, με λευκό βάθος και γαλάζιο χρώμα στην κόρη, όπως ακριβώς στη Mileševa, στο ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Veliko Tarnovo (α΄ φάση 1218-1241) και στην Παλαιά Μητρόπολη Βερόιας (β΄ φάση 1215/6-1229). Αξίζει δε να επισημανθεί ότι οι δύο τελευταίοι διάκοσμοι εκφράζουν εναργέστερα από την Αχειροποιήτου την επιρροή του καλλιτεχνικού εργαστηρίου της Mileševa.

[Εικ. 54]
Βέροια.
Π. Μητρόπολη.
*Οι Μυροφόρες στον
Τάφο του Χριστού.*

Οι τοιχογραφίες της δεύτερης φάσεως στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας, φιλοτεχνούνται πιθανόν επί ηγεμονίας του δεσπότη της Ηπείρου, Θεοδώρου Αγγέλου, δηλαδή μεταξύ των ετών 1215/6 και 1229/30. Ο, άγνωστος από άλλες ιστορικές πηγές, Ιωάννης Αμαριανός, ο οποίος ιστορείται σε αναθηματική παράσταση στον πρώτο από δυτικά πεσσό της βορείου κιονοστοιχίας²⁴, ίσως να είναι ένας εκ των, μητροπολιτικής καταγωγής, χορηγών του διακόσμου²⁵.

[Εικ. 55]
Βέροια.
Π. Μητρόπολη.
*Ευαγγελικές σκηνές.
Μορφές προφητών και
ιεραρχών.*

Οι τοιχογραφίες της Βέροιας παρουσιάζουν πλήθος ερμηνευτικών προβλημάτων, καθώς αυτές σώζονται αποσπασματικώς και σε κακή διατήρηση. Το πρόβλημα εντείνει η ύπαρξη διαφορετικών φάσεων εικονογραφήσεως, από τον 12ο έως το 14ο αιώνα, κυρίως δε η ύπαρξη ποικίλων εικαστικών ιδιωμάτων στη φάση του πρώιμου 13ου αιώνα. Η δε κατάταξη που επιχειρεί ο Θ. Παπαζώτος, αλλά και ο Ε. Τσιγαρίδας, δεν μπορεί να θεωρηθεί οριστική, καθώς οι υφολογικές διακυμάνσεις δεν σηματοδοτούν κατ' ανάγκη διαφορετικά συνεργεία.

Κρίνοντας τις τοιχογραφίες στο σύνολό τους, θα έλεγα πως η απόδοση του βάθους (κτίρια και βουνά) διατηρεί μεν το διακοσμητικό επίπεδο χαρακτήρα της παλαιότερης περιόδου, αλλά με υποβαθμισμένη καλλιγραφική εκζήτηση. Η ίδια βούληση διατηρείται και στα υπόλοιπα πεδία εκφράσεως. Στις αφηγηματικές σκηνές (εικ. 54) το σχέδιο εμφανίζει αμέλεια και αδυναμίες, όπως και η απόδοση του όγκου. Τον όγκο των μορφών εξαλείφει η διαχείριση των συμβατικών γραμμικών φώτων, που τοποθετούνται με συνθετική λογική, χωρίς εξάρτηση από το υποκείμενο τμήμα σώματος. Στα ενδύματα η γραμμική διαπλοκή έχει σαφώς υποχωρήσει, όπως ακριβώς και στα πρόσωπα του εξεταζόμενου ναού. Εντούτοις, στη Βέροια τα πρόσωπα των αφηγηματικών σκηνών πλάθονται με αφελή ή μάλλον με grotesque διάθεση, ωσάν αυτή που απαντά στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (α΄ μισό 13ου).

Τα ανωτέρω δεν ισχύουν για τους ιεράρχες του Βήματος και τις μεμονωμένες μορφές, οι οποίες προβάλλονται εν παρατάξει σε κόκκινο βάθος, άνωθεν της νότιας «κιονοστοιχία», αλλά και σε άλλα σημεία του ναού (εικ. 55). Εδώ η ποιότητα είναι σαφώς ανώτερη αυτής των αφηγηματικών σκηνών. Τα φιλοπρόοδα χαρακτηριστικά της εν λόγω ζωγραφικής είναι θαυμαστά. Η υπέρμετρη ευρωστία των μορφών και ο πρωικός τους χαρακτήρας, τα πλούσια ενδύματα, με τις αδρές ανάγλυφες πτυχώσεις, που πίπτουν κατά μάζες, και βεβαίως η ανάδειξη της φυσικότητας των προσώπων, με το οργα-



[Εικ. 56]
Βέροια.
Π. Μητρόπολη.
Η Αγ. Βαρβάρα.
Λεπτομέρεια.



νικώς προκύπτουν ανάγλυφο και την άμβλυνση της περιγραφικότητας του σκιοφωτισμού, είναι γνωρίσματα εικαστικά, ανάλογα και ισάξια αυτών της Mileševa και του ναού των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Veliko Tarnovo. Θα άξιζε να τονισθεί ότι η ποιότητα των μορφών της κατηγορίας αυτής, όπως η μορφή της Αγίας Βαρβάρας (εικ. 56), προαναγγέλλει το ιδίωμα μεταγενέστερων μνημείων, ωσάν αυτό της Bojana (1259) και της Morača (1260).

Είναι προφανές ότι ο ζωγράφος των εν παρατάξει και άνωθεν της νότιας κιονοστοιχίας μορφών στην Παλαιά Μητρόπολη Βερόιας όχι μόνον είναι ενήμερος των φιλοπρόοδων εξελίξεων της εποχής, πραγματωμένων στα αυτοδύναμα βασίλεια της Ηπείρου, της Σερβίας και της Βουλγαρίας, αλλά και συναίτιος αυτών. Τούτο δεν είναι χωρίς σημασία, καθώς υποδηλώνει αφενός τη διασπορά της τέχνης ενός εργαστηρίου

στις δυτικές παρυφές της σταυροφορικής Βαλκανικής. Αφετέρου υποδεικνύει την Ήπειρο του Θεόδωρου Κομνηνού Δούκα ως τόπο καταγωγής του λαμπούρου αυτού ιδιώματος, εάν όχι του ζωγράφου της Mileševa.

Οι νωπογραφίες της Παλαιάς Μητροπόλεως Βερόιας, ιδίως αυτές του ζωγράφου των αφηγηματικών σκηνών, φαίνεται να επηρεάζουν την τέχνη άλλων εργαστηρίων της δυτικής Μακεδονίας. Στην παραλίνια ζώνη της Καστοριάς βρίσκεται το καθολικό της μονής Θεοτόκου Μεσονησιώτισσας, γνωστό σήμερα ως ναός της Παναγίας Μαυριώτισσας. Ο μεσοβυζαντινός τούτος ναός διασώζει τοιχογραφίες στον ανατολικό και δυτικό τοίχο του κυρίως ναού και στον ανατολικό και νότιο τοίχο του νάρθηκα. Σπαράγματα τοιχογραφιών διατηρούνται επίσης στην εξωτερική νότια πλευρά του ίδιου χώρου.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μαυριώτισσας έχουν ελκύσει παλαιόθεν την προσοχή των ερευνητών της τέχνης του Βυζαντίου. Ωστόσο, δεν έχει επέλθει ομοφωνία σχετικώς με τη χρονολόγησή τους, εξ αφορμής του ιδιάζοντος χαρακτήρα των τοιχογραφιών όσον και της ετερότητας των χρωστίων που εργάστηκαν σε αυτές. Ως εκ τούτου, η χρονολόγηση του συνόλου κυμαίνεται από τα τέλη του 11ου αιώνα έως τα μέσα του 13ου²⁶. Η μόνη χρονολογική βεβαιότητα αφορά στις εξωτερικές τοιχογραφίες του ναού, οι οποίες τοποθετούνται ανάμεσα στα 1259 και 1264²⁷.

Μεταξύ των μελετών που έχουν αφιερωθεί στο μνημείο, ακριβέστερη κρίνεται η μελέτη του Μ. Χατζηδάκη (1992). Συμφώνως προς την άποψη του ερευνητή, ο ναός της Μαυριώτισσας εικονογραφείται για πρώτη φορά μετά το έτος 1200. Η δεύτερη φάση αγιογραφήσεως τοποθετείται μετά το 1259, και αφορά στις εξωτερικές τοιχογραφίες αλλά και στη συμπλήρωση του διακόσμου του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας και του ανώτερου τμήματος του ανατολικού τοίχου, με την παράσταση της Αναλήψεως. Συμφώνως πάλι προς την εκτίμηση του Μ. Χατζηδάκη, αλλά και του γράφοντος, το κύριο σώμα της σωζόμενης τοιχογραφήσεως είναι ενιαίο τεχνοτροπικώς. Έχει δε φιλοτεχνηθεί από το χέρι ενός κύριου ζωγράφου, την εικαστική σκέψη του οποίου σπεύδω να σχολιάσω.

Η ζωγραφική της Μαυριώτισσας εκπλήσσει για τον «παράδοξο», πληβείο αλλά και πεζό της χαρακτήρα, ο οποίος φαίνεται να αγνοεί τα τεκταινόμενα στη Σερβία και αλλού. Πρόκειται όμως για εντύπωση απατηλή. Ο ζωγράφος της Μαυριώτισσας συνδέεται αρρήκτως με την σύγχρονη εικαστική παραγωγή της δυτικής ευρύτερης Μακεδονίας, όπως θα γίνει καταφανές εν συνεχεία.

Στον εξεταζόμενο διάκοσμο ο σκηνικός χώρος (εικ. 57) αντλεί σαφώς από την *επιπεδική* διακοσμητική παράδοση της μεσοβυζαντινής τέχνης, ιδίως της Καστοριάς (Άγιοι Ανάργυροι, Άγιος Νικόλαος Κασσινίτη), η οποία επιβιώνει στην περιοχή της Μακεδονίας και της Σερβίας ως τα τέλη του 13ου αιώνα. Η εμμονή στα δομικά και μορφολογικά στοιχεία των οικοδομημάτων, όπως η ισόδομη τοιχοποιία, οι τοξωτοί εξώστες, οι κεραμίδες, τα ανοικτά παραθυρόφυλλα, η ψευδοκουφική διακόσμηση αλλά και οι εξεζητημένες λεπτομέρειες των επίπλων, υποδηλώνουν αφενός τη μέριμνα του καλλιτέχνη για αναφορά στην πραγματικότητα και αφετέρου τη σπουδή του στα μνημεία της περιοχής, τα έχοντα τέτοια στοιχεία. Εννοείτε πως όλα τούτα αρθρώνουν χώρο δύο διαστάσεων, καθώς οι προσόψεις και οι πλάγιες όψεις των κτηρίων συνεχονται σε ένα επίπεδο, παράλληλο με αυτό της επιφάνειας του τοίχου.

Την ίδια δισδιάστατη αντίληψη προβάλλει και η πτυχολογία, η οποία επίσης έλκει την καταγωγή από μεσοβυζαντινά σύνολα, με παλαιότερο αυτό της Παναγίας Ασίνου στην Κύπρο (1105/06). Η κυκλική αποτύπωση της ανατομίας του γοφού στις κινούμενες με διασκελισμό μορφές είναι χαρακτηριστική της παραδόσεως αυτής. Στη Μαυριώτισσα τα ενδύματα διασπώνται σε ποικίλου σχήματος επίπεδα, τα οποία ορίζουν πρωτίστως τη γενική σύνθεση και δευτερευόντως το υποκείμενο σώμα και τη δομή του. Το φως και η σκιά, αλλά και το αμιγές χρώμα, γίνονται αντιληπτά ως στοιχεία περιγραφής των επιπέδων και όχι ως μέσα για την απόδοση του όγκου ή της φυσικής οντότητας των μορφών. Το ίδιο ισχύει και για τη μονοχρωματική απόδοση των πανοπλιών και άλλων ενδυματολογικών στοιχείων.

Όσον αφορά δε στο σύστημα αποδόσεως των προσώπων και των γυμνών τμημάτων σώματος, θα έλεγα πως αυτό είναι δηλωτικό της τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα. Τούτη όμως η αναφορά πραγματώνεται δι' ενός αδέξιου, τραχέως όσο και εκφραστικού ιδιώματος, που θύει γενναίως στην παράδοση των μνημείων της Καστοριάς και της Αχρίδας του ύστερου 12ου αιώνα, παρά την αντίθετη, ως προς τούτο, άποψη των περισσότερων ερευνητών. Στη Μαυριώτισσα, όπως επίσης στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στον Άγιο Γεώργιο του Κυρβινόνο, ισχυρά περιγράμματα ορίζουν τα φυσιογνωμικά και ανατομικά γνωρίσματα. Η σάρκα εκτείνεται εφ' όλης της επιφάνειας, άνευ τονικής διαβαθμίσεως ή διαθέσεως για αβρότητα. Και είναι μόνον οι οξείς ερυθροί γλυκασμοί, οι οποίοι προκαλούν αμυδρή αίσθηση καμπυλότητας στη φόρμα. Πάντως στις τοιχογραφίες της Μαυριώτισ-

[Εικ. 57]
Καστοριά.
Ι. Ν. Παναγίας
Μαυριώτισσας.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
Λεπτομέρεια.



σας τα περιγράμματα έχουν μειωμένη καλλιγραφική αξία, το δε πλάσιμο, ιδίως στα νεανικά πρόσωπα, προδίδει επιρροή από τη φυσιοκρατική τάση του πρώτου μισού του 13ου αιώνα. Ανάλογης, όχι ταυτόσημης, ποιότητας εργασία απαντά στις αφηγηματικές σκηνές του ναού της Παλαιάς Μητροπόλεως Βέροιας (εικ. 54, 55), όπου τα πρόσωπα, ιδίως τα κατά κρόταφον, έχουν αφελή και grotesque χαρακτηριστήρια.

Η αξία της γραπτής διακοσμήσεως του ναού της Παναγίας Μαυριώτισσας, η οποία χρήζει εκτενέστερης και συστηματικότερης μελέτης, δεν πρέπει να αναζητηθεί στη σχεδιαστική ή στην πλαστική δεινότητα του ζωγράφου, που ούτως ή άλλως δεν υφίσταται. Οφείλει απεναντίας να εστιασθεί στην εκφραστική δύναμη και πραγματολογική σκοπιμότητα του έργου όσον και στην απόλυτη συνέπεια, η οποία συνέχει το σύνολο. Στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μαυριώτισσας η βιωματική ρεαλιστική προσέγγιση των ιερών γεγονότων εκφράζεται σε πολλές λεπτομέρειες, από τη λιποθυμία της Θεοτόκου στη Σταύρωση του Χριστού μέχρι και τις grotesque ελεεινές μορφές των κολασμένων στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Η προσέγγιση αυτή, σε συνδυασμό με άλλα πραγματολογικά στοιχεία του διακόσμου αλλά και το «ωμό» ύφος του καλλιτέχνη υποδηλώνουν την αντι-συμβατική του νοοτροπία, ανάλογη αυτής του ζωγράφου του Κυρβινο. Το φαινόμενο όμως τούτο οδηγεί κάθε φιλότιμο ερευνητή σε υποψίες για Δυτική επιρροή, καθόσον ανάλογα δεδομένα έχουμε στις φραγκοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών του Αιγαίου, σε αρμονία με την ορθή παρατήρηση του Μ. Χατζηδάκη²⁸.

Πράγματι η μορφή του Χριστού στη Σταύρωση είναι απολύτως όμοια με την αντίστοιχη μορφή σε εικόνα της μονής Σινά (α' μισό 13ου αι.), για την οποία η Ντ. Μουρίκη έχει υποθέσει «ξένη» προέλευση, και όχι μόνο λόγω των ανάγλυφων μοτίβων στα nimbi και στον κάμπο²⁹. Όμοια επίσης αποδίδεται ο Χριστός στο γραπτό σταυρό, τον καλούμενο «In capitello», στον καθεδρικό ναό του Αγίου Μάρκου Βενετίας³⁰. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι η «έξωθεν» επίδραση εκδηλώνεται επίσης στην ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο στην αψίδα του ναού (εικ. 58). Πρόκειται για έργο άλλου ζωγράφου, ο οποίος κλήθηκε να ζωγραφίσει το τμήμα αυτό μετά την κατάρρευσή του, προς τα μέσα ίσως του 13ου αιώνα. Εικονογραφικά μοτίβα, όπως ο θρόνος της Παναγίας, με το υψηλό και πλουσίως διακοσμημένο ερεισίνωτο, αλλά και η εικαστική του τεχνική συνδέεται με το ύφος εικόνων της Κύπρου και της μονής Σινά, ιδίως όσον αφορά στην περιγραφική λειτουργία γραμμών και επιπέδων. Μάλιστα η πτυχογραφία στο μαφόριο της Παναγίας, το ευρύ σάρκωμα και οι γραμμικοί κυματισμοί της κόμης των αγγέλων παραπέμπουν σαφώς στη λεγόμενη «σταυροφορική» ζωγραφική, δηλαδή στην τέχνη εργαστηρίων της Ανατολικής Μεσογείου, τα οποία υιοθετούν ρωμανικά στοιχεία, προκειμένου να ανταποκριθούν στη Δυτική τους πελατεία. Στο χέρι του ζωγράφου της αψίδας θα πρέπει να αποδοθεί και η «εμβόλιμη» μορφή του Χριστού Εμμανουήλ σε μέταλλο, όχι όμως και οι εξωτερικές τοιχογραφίες, όπως θέλει ο Μ. Χατζηδάκης. Αυτές ανήκουν σε άλλη φάση (1259-1264) και σε άλλο χρωστήρα, που αντλεί από την τέχνη εργαστηρίων της Μακεδονίας και της Σερβίας.

Σε άλλο ζωγάφο εκτιμώ πως θα πρέπει να αποδοθούν η Βάπτισμα του Χριστού στο νάρθηκα της Μαυριώτισσας³¹ και γενικά οι μορφές της χαμηλής ζώνης του χώρου αυτού. Ο ακραία συντηρητικός χαρακτήρας της ζώνης αυτής, ιδίως της σκηνής με τη Βάπτισμα, έχει προβληματίσει όλους τους ερευνητές του μνημείου και έχει λειτουργήσει ανασταλτικώς για τη χρονολόγησή του. Είναι αληθές ότι τα σιλιεστικά γνώρισματα της τέχνης αυτής αναφέρονται εναργώς στην κορινθιακή παράδοση που εκφράζουν μνημεία πρωτίστως της Καστοριάς, όπως οι Άγιοι Ανάργυροι και ο Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη. Με δεδομένο ότι τα δύο καστοριανά μνημεία τοιχογραφούνται μεταξύ των ετών 1170 και 1190, διαμορφώνοντας σπουδαία τοπική παράδοση, δεν θα ήταν άτοπο να ισχυρισθώ ότι στο νάρθηκα της Μαυριώτισσας εργάζεται καλλιτέχνης, προσκολλημένος στην παράδοση των εργαστηρίων αυτών.

Το πενιχρό των τρόπων της Θεοτόκου Μαυριώτισσας, όχι όμως και η εκφραστική της δύναμη, απαντά και σε άλλα μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας. Επί παραδείγματι οι τοιχογραφίες της πρώ-



[Εικ. 58]
Καστοριά.
Ι. Ν. Παναγίας
Μαυριώτισσας.
Η Θεοτόκος της αψίδας.
Λεπτομέρεια.

της φάσεως του ναού του Αγίου Δημητρίου Κατσούρη στους Πλησιούς Άρτας (1215-1230;), εμμένουν στις επιταγές της τέχνης του όψιμου 12ου αιώνα, παρότι ο διάκοσμος αποτελεί προϊόν της κορυφώσεως της ισχύος του Δεσποτάτου της Ηπείρου και της πολιτικής ιδεολογίας του δεσπότη Θεόδωρου Δούκα, συμφώνως προς την εμπεριστατωμένη μελέτη του Τ. Παπαμαστοράκη³². Ανάλογα συντηρητικά γνωρίσματα απαντούν και στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου Ροδιάς, πλησίον της Άρτας επίσης, των οποίων η χρονολόγηση κρίνεται εξόχως προβληματική. Η σχηματικότητα, η εμμονή σε τρόπους της παλαιότερης περιόδου, η αμέλεια στην απόδοση της φόρμας και κυρίως η κακή διατήρηση δημιουργεί τις προϋποθέσεις για χρονολογική διακύμανση από τα τέλη του 12ου ως τα τέλη του 13ου αιώνα³³. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση της L. Fundić, ότι οι υπό σχολιασμό τοιχογραφίες συνδέονται τεχνοτροπικώς με το διάκοσμο της Bojana (1259), ωθώντας τη χρονολόγηση του συνόλου στα μέσα του 13ου αιώνα.

Στην ίδια περιοχή σώζεται η μονή της Βλαχέρνας με το περίφημο καθολικό της, κτισμένο σε δύο φάσεις, με τελευταία αυτή του 13ου αιώνα. Η σημασία της εν λόγω μονής για την εξόριστη στην Ήπειρο ηγετική ομάδα του Βυζαντίου είναι μεγάλη. Μεταξύ των ετών 1224 και 1230, επί αρχιερατείας του μητροπολίτη Ναυπάκτου Ιωάννη Απόκαυκου, η μονή μετατρέπεται σε γυναικεία με ενέργειες της Μαρίας Κομνηνής, συζύγου του Θεόδωρου Δούκα. Στα επόμενα χρόνια το καθολικό της μονής ανακαινίζεται, αναδιαμορφώνεται αρχιτεκτονικώς και μετατρέπεται σε ταφικό μνημείο, όχι των

δεσποτών της Ηπείρου, όπως πιστεύεται, αλλά της αρχοντικής οικογένειας των Πετραλιφών, συμφώνως προς τη νεότερη και τεκμηριωμένη άποψη του ακαταπόνητου ερευνητή της βυζαντινής τέχνης, Γ. Βελένη³⁴. Ολίγον ίσως προ των μέσων του 13ου αιώνα διακοσµείται με τοιχογραφίες το ιερό Βήμα και ο κυρίως ναός, ενώ στα τέλη του αιώνα θεωρείται πως τοιχογραφείται ο νάρθηκας³⁵.

Στις αποσπασματικώς σωζόμενες τοιχογραφίες του κυρίως ναού του καθολικού της μονής Βλαχέρνας (εικ. 59) το αρχιτεκτονικό και ορεινό σκηνικό ακολουθεί τα πρότυπα του 11ου και 12ου αιώνα, τα οποία θύουν γενναίως στην επιπεδότητα και την εκζήτηση. Πλήθος διακοσμητικών μορφολογικών λεπτομερειών κοσµεί τα αρχιτεκτονήματα και την επίπλωση. Αλλά δεν είναι μόνον αυτό: τα χωρίς ορθολογική ή ρυθμική οργάνωση κτήρια δημιουργούν σύγχυση στην οπτική ανάγνωση. Τα επιμέρους σχήματα των στοιχείων του βάθους δέχονται όμοια με τις μορφές τονική διαβάθμιση και όμοιας εντάσεως φωτισμό. Αυτό προκαλεί την εντύπωση ότι η ράχη των εικονιζόμενων προσώπων εφάπτεται στα κτήρια.

Το σχέδιο των ανθρώπινων μορφών είναι ικανοποιητικό (εικ. 60). Οι ολόσωμες φιγούρες αποδίδονται σε αναλογία 1:8, διαθέτουν δε ευρείς ώμους και ισχυρούς μηρούς. Στις αφηγηματικές σκηνές ενίοτε οι ιερές μορφές δεν εδράζονται ορθώς, ούτε τα μέλη τους αρθρώνονται κατά λόγο. Οι πυκνότητες των ενδυμάτων ακολουθούν αφελή εκδοχή της πτυχογραφίας της περιόδου των Κομνηνών, μη λαμβάνοντας υπόψη την υποκείμενη ανατομία. Η φόρμα διασπάται συχνότατα σε πλήθος επιμέρους γεωμετρικών σχημάτων. Τούτο, σε συνδυασμό με την άκριτη διάχυση του φωτός, καθιστά τις μορφές επίπεδες. Στα πρόσωπα η ισχύς των περιγραμμάτων είναι μειωμένη. Αποδίδονται μάλλον συνοπτικώς, με πλημμελώς διαβαθμισμένο σάρκωμα και γραμμικά φώτα, ασύνδετα εν γένει με τη φόρμα. Τα δε φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι αμελή. Τα τελευταία υποβάλλουν ενίοτε grotesque διάθεση, όπως στο καθολικό της Μαυριώτισσας. Στις ολόσωμες, ωστόσο, μορφές διαφαίνεται η πρόθεση του καλλιτέχνη για πλαστικότητα, που όμως δεν ωφελεί.

Συμφώνως προς την άποψη της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου³⁶, η ζωγραφική της Βλαχέρνας παρέχει πολλές ομοιότητες με τις τοιχογραφίες της μονής Mileševa. Η L. Fundić³⁷ μάλιστα ισχυρίζεται ότι η τέχνη της Βλαχέρνας εκφράζει πειστικότερα το ιδίωμα της Mileševa, εν σχέση με άλλα σύνολα της περιόδου, συνιστά δε προϊόν της καλλιτεχνικής παραδόσεως «της Νίκαιας». Εντούτοις, οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσεως στο καθολικό της μονής Βλαχέρνας ουδέν κοινό πραγματώνουν με τις νωπογραφίες της Mileševa, μολονότι φαίνεται να έχουν δεχθεί ασθενή απόηχο του ιδιώματος του σερβικού μνημείου. Ως έδειξα, στον εξεταζόμενο διάκοσμο τα συντηρητικά στοιχεία - σε ποσοστό συντριπτικώς ανώτερο αυτού των προοδευτικών - συνδυάζονται με την αμέλεια στο σχέδιο και την τραχύτητα στην επεξεργασία της φόρμας.

Η συντηρητική διάθεση της περιόδου και η απουσία εκφραστικής δυνάμεως παρατηρείται επίσης σε μνημεία της Στερεάς Ελλάδος και της Αττικής, παρά την τεχνική τους αρτιότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι τοιχογραφίες των παρεκκλησίων στη Σπηλιά Πεντέλης (1233/34) και αυτές του ναού του Αγίου Γεωργίου στον Ωρωπό (πριν το 1250)³⁸.

Οι τοιχογραφίες του Ωρωπού βρίσκονται, αποτοιχισμένες πλέον, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της πόλεως των Αθηνών. Κατά τον Μ. Χατζηδάκη, η άμβλυνση του ρόλου της γραμμής, η ανάδειξη του σωματικού όγκου και της ψυχικής διαθέσεως στο διάκοσμο του Ωρωπού θέτει αυτόν μεταξύ των σπουδαιότερων συνόλων της περιόδου και μεταξύ αυτών που φαίνεται να βρίσκονται υπό την επιρροή σημαντικού καλλιτεχνικού κέντρου. Στα εύχυμα στρογγυλά πρόσωπα, όπως αυτό αδιάγνωστου διακόνου (εικ. 61), η σάρκα εκτείνεται σε όλη την επιφάνεια, οι ανατομικοί όγκοι προκύπτουν οργανικώς, καίτοι με διάθεση καλλιγραφική. Παρά ταύτα, η εικαστική αυτή εργασία εκφράζει το δισταγμό της τέχνης της ηπειρωτικής Ελλάδας για απαγκίστρωση από την περιγραφικότητα και τις νόρμες του 12ου αιώνα.

Η συντηρητική εμμονή των εικαστικών συνόλων της νοτίου Βαλκανικής μαρτυρείται επίσης σε μνημεία της νησιωτικής Ελλάδας. Αξιοπρόσεκτη περίπτωση αποτελεί η δεύτερη φάση εικονογρα-

[Εικ. 59]

Άρτα.

Ι. Μ. Βλαχέρνας.

Καθολικό.

*Η Κρίση του Χριστού.**Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 60]

Άρτα.

Ι. Μ. Βλαχέρνας.

Καθολικό.

Ο Αγ. Εδενδέριος.

φήσεως του μεσοβυζαντινού ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι της Ρόδου. Η δεύτερη αυτή φάση ιστορήσεως χρονολογείται μεταξύ των ετών 1226 και 1234, ήτοι στα χρόνια της ηγεμονίας του Λέοντα Γαβαλά, αυτόνομου ηγεμόνα και τοποτηρητή των Λασκαριδών στη Ρόδο³⁹.

Οφείλω να τονίσω και πάλιν πως οι τοιχογραφίες αυτές θεωρούνται προϊόν της «τέχνης της Νίκαιας», συμφώνως προς την άποψη τόσο του Τ. Παπαμαστοράκη όσο και της Α. Κατσιώτη⁴⁰. Εντούτοις, το αφελές ιδίωμα, με τις επίπιδες και διακοσμητικού χαρακτήρα μορφές, αλλά και η πενιχρή τεχνική κατάρτιση του ζωγράφου υποδηλώνουν μάλλον τοπική προέλευση, παρά καταγωγή από μητροπολιτικό κέντρο, όπως αυτό της Νίκαιας.

Με την «τέχνη της Νίκαιας» έχουν επίσης συνδεθεί οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια, κώμη της περιοχής των Χανίων στην Κρήτη (1230-1240)⁴¹. Σημειωτέον ότι, εν αντιθέσει με αυτές του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι της Ρόδου, οι τοιχογραφίες των Κυριακοσελίων «δικαιώνουν» όσους ερευνητές υποθέτουν σχέση με τη Νίκαια των Λασκαριδών, καθώς αυτές αποκαλύπτουν χαρισματικό εργαστήριο, με ανανεωτικές τάσεις, ίσως σχεδόν αξίας με αυτές της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας και ως ένα βαθμό συγγενούς ποιότητας με αυτές της μονής Mileševa⁴².

Στη γραπτή διακόσμηση του εν λόγω ναού η διατύπωση του χώρου δεν παρουσιάζει νεοπρεπείς επιλογές. Τα αρχιτεκτονήματα διατηρούν το διακοσμητικό ρόλο της προηγούμενης περιόδου. Ωστόσο, η απόδοση της ανθρώπινης μορφής εμφανίζει φιλοπρόοδη διάθεση. Ο ζωγράφος των Κυριακοσελίων διαθέτει αξιοσημείωτη αίσθηση του σχεδίου. Αρκεί κανείς να παρατηρήσει την αίγα στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού, όπου αυτή αποδίδεται με ακρίβεια επιτόπιας και άμεσης παρατηρήσεως (εικ. 62). Ωραία επίσης αποδίδεται ο μικρός Νικόλαος στην αγκαλιά της θεραπαινίδας στη σκηνή της Γεννήσεως του ιεράρχη⁴³. Το βρέφος είναι στραμμένο προς το στήθος της γυναίκας, με ορατή δηλαδή τη ράχη του. Το πρόσωπό του όμως στρέφεται προς τα οπίσω, προς την άλλη θεραπαινίδα που κρατά την υδρία. Στην παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού, ο τελευταίος εκ δεξιών Απόστολος εικονίζεται σε κατατομή, με τρόπο που θα ικανοποιούσε ίσως ακόμη και ένα ζωγράφο της εποχής της Αναγεννήσεως.

Οι ανθρώπινες μορφές στο ναό των Κυριακοσελίων έχουν σχεδιασθεί ρωμαλέες και εύρωστες, σε στάσεις συμβατικές κατά κανόνα. Τα ενδύματα περιβάλλουν το σώμα, αναδεικνύοντας τον όγκο των επιμέρους τμημάτων (εικ. 63). Οι πτυχώσεις τείνουν να γίνουν αντιληπτές ως όγκοι σωληνωτοί και όχι ως διακοσμητικές, χωρίς υπόσταση, γραμμώσεις. Στις ευρείες επιφάνειες, που εφαρμόζουν στο σώμα, το φως ρέει ομαλώς, φθίνοντας προς τη σκιά. Ως προς την απόδοση των προσώπων, δεν μπορεί κανείς να διατυπώσει ασφαλή γνώμη, λόγω των εκτεταμένων φθορών και απολεπίσεων σε όλα σχεδόν τα πρόσωπα του εξεταζόμενου συνόλου. Παρά ταύτα, ορισμένα σώζονται σε ικανοποιητική κατάσταση, όπως αυτό του Αγίου Νικολάου στον πεσσοτό του ιερού Βήματος. Κρίνοντας από τα ευάριθμα τούτα πρόσωπα, θα έλεγα ότι ο ζωγράφος έχει επιφέρει σημαντική τροπή στην καλλιτεχνική παράδοση της εποχής των Κομνηνών και Αγγέλων αυτοκρατόρων. Η περιγραφική λειτουργία των περιγραμμάτων, των



[Εικ. 61]
Ωρωπός.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
*Αδιάγνωστη μορφή
διακόνου. Λεπτομέρεια.*



[Εικ. 62]
Κυριακοσέλια.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Η Γέννηση του Χριστού.

σαρκωμάτων και των φώτων έχει στο έργο του εκλείψει. Τα πρόσωπα έχουν αποκτήσει υπόσταση. Είναι αδρά, με τον όγκο να προκύπτει διά του ορθού χειρισμού των φωτεινών κηλίδων. Αυτές ολίγο θυμίζουν την καλλιγραφία και την περιγραφικότητα της παλαιότερης περιόδου, καθώς σέβονται το ανατομικό ανάγλυφο, το «εισέχον» και το «εξέχον». Οι ψιμιθιές συνιστούν φωτεινές λάμπσεις, τοποθετημένες με σύνεση στα πρόσφορα σημεία. Για το λόγο αυτό, τα πρόσωπα έχουν φυσικότητα και σφρίγος, δείγματος χάριν η ωραία εφηβική μορφή του Αγγέλου στο μνήμα του Ιησού (εικ. 64).

Ολοκληρώνοντας την εξέταση της μνημειακής ζωγραφικής στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, οφείλω να παρουσιάσω ένα ακόμη σημαντικό μνημείο, το οποίο χρονολογείται στο μεταίχμιο του πρώτου προς το δεύτερο μισό του αιώνα. Στα 1250 εικονογραφείται για πρώτη φορά ο καθεδρικός ναός των Αγίων Αποστόλων στο πατριαρχικό συγκρότημα του Ρεζ⁴⁴. Από τον αρχικό διάκοσμο σώζονται οι τοιχογραφίες του τρούλλου, με την Ανάληψη του Χριστού, της αψίδας του Βήματος, με τη Δέηση στο τεταρτοσφαίριο (εικ. 65), και με χριστολογικές παραστάσεις και στηθάρια αγίων στην καμάρα του βόρειου και νότιου σκέλους του ναού.

Στο ναό των Αγίων Αποστόλων η απόδοση του χώρου δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη εξέλιξη. Στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, στην καμάρα του Βήματος, τα αρχιτεκτονήματα έχουν συνθετικό ρόλο, παρότι η μορφή τους αποκλίνει σαφώς από την κομνηνεια παράδοση. Όμως η στασιμότητα ή μάλλον η αδιαφορία για τις διαστάσεις του χώρου δεν επηρεάζει την απόδοση της ανθρώπινης μορφής. Μεγάλο ενδιαφέρον εκδηλώνεται για την κίνηση και τη στάση των ιερών μορφών. Ένας εκ των Αποστόλων, στο τύμπανο του τρούλλου, έχει το χέρι στη μέση, καθώς κοιτά τον ουρανό με τη ράχη προς το θεατή. Μολονότι η άρθρωση των μελών του σώματος δεν είναι πάντα επιτυχής, ο ζωγράφος κατορθώνει να σχεδιάσει σε αρμονία με τον κλασικό κανόνα. Η πτυχολογία



[Εικ. 63]
Κυριακασέλια.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Η Κοινωνία των
Αποστόλων. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 64]
Κυριακασέλια.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Οι Μυροφόρες στον τάφο
του Χριστού.



[Εικ. 65]
Kosovo-Metohija.
Πατριαρχικό συγκρότημα
Peć. I. N. Αγ. Αποστόλων.
Η Δέηση.

είναι αβρή, χωρίς καλλιγραφική επεξεργασία και ταινιωτή διαβάθμιση. Είναι όμως χωρίς κολπώσεις και επίπεδη, εφόσον το φως διαχέεται παντού. Στα πρόσωπα ρόδινη σάρκα επιχρίεται επιμελώς και με σχολαστική διάθεση στα μεταβατικά σημεία προς τον πράσινο προπλασμό. Ουδεμία γραμμική διαπλοκή υφίσταται. Τα περιγράμματα έχουν συγχωνευθεί στη σκίαση, που εδώ βεβαίως εντοπίζεται στο περίγραμμα του προσώπου. Διακριτικά φώτα προκύπτουν οργανικώς από το σάρκωμα. Το αποτέλεσμα των παραπάνω εικαστικών επιλογών είναι η φυσικότητα και η πδύτητα στα πρόσωπα του ναού των Αγίων Αποστόλων, έκδηλη ιδίως στη μορφή της δεόμενης Παναγίας.

Είναι προφανές ότι ο καλλιτέχνης του καθεδρικού ναού των Αγίων Αποστόλων στο Peć εκδηλώνει την προτίμησή του για φυσικότητα και κλασική ευγένεια στα πρόσωπα, παρά το αφελές της διατυπώσεως. Η προτίμηση αυτή παραπέμπει τόσο στην τέχνη της μονής Mileševa όσο και στο ιδίωμα των τοιχογραφιών του ναού της Bojana (1259). Κατά την εκτίμησή μου, ωστόσο, η καταγωγή του υπό εξέταση ιδιώματος δύναται να εντοπισθεί στο εργαστήριο που διακοσμεί την αψίδα, και όχι μόνον, του ναού της Παλαιάς Μητροπόλεως στη Βέροια.

Μεγάλος αριθμός εικόνων από τη Βαλκανική έως τις παρυφές της Μέσης Ανατολής, οι οποίες χρονολογούνται στην αυγή και τις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα, μαρτυρούν επίσης την καλλιτεχνική τροπή, που εκφράζει η τέχνη του Νικολάου στη Studenica αλλά και τη βυζαντινή καταγωγή του νέου ιδιώματος. Το τελευταίο τούτο τεκμηριώνουν εναργώς εικόνες, σωζόμενες σε Συλλογές της Μακεδονίας αλλά και στη μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Επισημαίνεται ότι η ιστορική μονή της Αιγύπτου την εποχή αυτή διανύει περίοδο αίγλης και οικονομικής ευημερίας⁴⁵, αποτελώντας προ-σέτι κύριο παράγοντα διαδόσεως της «φυσιοκρατικής» τεχνοτροπίας, είτε ως αποδέκτης έργων από την Κωνσταντινούπολη είτε ως κέντρο παραγωγής, εικόνων κυρίως.

Ενδεικτική των νέων τάσεων είναι η αμφίγραπτη εικόνα, με τη Σταύρωση του Χριστού στην πρόσθια όψη, που ανήκει στη μονή Παντοκράτορος Αγίου Όρους⁴⁶ και η εικόνα του Βυζαντινού Μου-

σειού Καστοριάς με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια ολόσωμη (α' μισό 13ου αι.)⁴⁷. Στην τελευταία εικόνα επιβιώνουν γνωρίσματα της ύστερης τέχνης των Κομνηνών, αλλά η ποιότητα της επεξεργασίας των προσώπων είναι ανάλογη με αυτή των τοιχογραφιών του Ρεέ και των εικόνων της μονής Σινά.

Υψηλής ποιότητας ζωγραφική απαντά σε εικόνα της μονής Βατοπαιδίου με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια ολόσωμη, την οποία ο Ε. Τσιγαρίδας αποδίδει σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης ή της Κωνσταντινουπόλεως⁴⁸.

Στην ευμεγέθη τούτη εικόνα η σχέση με το ιδίωμα του Νικολάου στη Studenica είναι εμφανέστατη. Η Παναγία στέκεται ευθυτενής με το βλέμμα να εστιάζει σε αόριστο σημείο, εκτός πίνακα, εν αντιδιαστολή με το Χριστό Εμμανουήλ, ο οποίος είναι στραμμένος προς τη μητέρα Του. Το σχέδιο των μορφών είναι αυστηρό, παρότι τόσο η κίνηση του βλέμματος όσο και οι αμυδροί χιασμοί των χειρωνακικών διασκεδάζουν το ιερατικό τους στήσιμο. Η πτυχολογία οργανώνεται με πλαστική διάθεση. Τα δε ευειδή πρόσωπα, με τη λεπτή τεχνική, τη χαρακτηριστική ευοφθαλμία, την απουσία καλλιγραφικής διαπλοκής και το ενιαίο οργανικό πλάσιμο υποδηλώνουν τις φυσιοκρατικές προθέσεις της περιόδου.

Όμοιο με της Studenica ιδίωμα εκδηλώνεται επίσης στην εικόνα της σιναϊτικής μονής που φέρει την ολόσωμη μορφή του Αγίου Ευθυμίου (αρχές 13ου αι.) (εικ. 66)⁴⁹. Ο όσιος έχει απεικονισθεί υπό γωνία, ευθυτενής στο αυστηρό και αδιατάρακτο, ωσάν κίονας, περίγραμμά του. Έχει υψωμένα τα χέρια σε δέσση προς την ημίσωμη και μετωπική Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, στην άνω δεξιά γωνία του πίνακα. Η καλλιγραφική επεξεργασία της προηγούμενης περιόδου απουσιάζει από το έργο αυτό. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι ευμεγέθη, οργανικώς δεμένα με το ανάγλυφο του προσώπου. Η ίδια οργανική σχέση συνδέει μεταξύ τους όλα τα επίπεδα τονικής διαβαθμίσεως. Σκίαση δεν υφίσταται, παρά μόνον στο περίγραμμα. Κατά ταύτα, το πρόσωπο του Αγίου Ευθυμίου εκφράζει αληθοφάνεια, σύμφωνη με την παράδοση των εργαστηρίων της μονής, παρούσα εκεί ήδη από το 10ο – 11ο αιώνα.

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η διαχείριση της φόρμας και η αίσθηση του *πολύτιμου* και *αγδαού* στον περίφημο ψηφιδωτό πίνακα της μονής Σινά, στον οποίο έχει φιλοτεχνηθεί η μορφή της Παναγίας Οδηγήτριας Δεξιοκρατούσας (αρχές 13ου αι.)⁵⁰.

Τον κάμπο της ωραίας αυτής εικόνας συνθέτει πλέγμα μεταλλίων με φυτικό γεωμετρικό θέμα, εντός και εκτός των περιφερών διαχώρων, γεγονός που προδίδει «σταυροφορική» επιρροή κατά τους ερευνητές. Στον πίνακα αυτόν ανιχνεύεται η διάθεση για προβολή των επιμέρους όγκων, παρά την επιπεδότητα και την τυποποίηση, στην οποία η τεχνική αυτή κατατείνει, λόγω της εμφανούς σχέσεως με την ύστερη τέχνη των Κομνηνών. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για την ομοίου θέματος και όμοιας τεχνικής εικόνα της μονής Χιλανδαρίου⁵¹, της οποίας το ιδίωμα παραπέμπει επίσης στον πρώιμο 13ο αιώνα. Εντούτοις, στην εικόνα της μονής Σινά, στη μορφή της καλλιπέπλου Παναγίας, εκφράζεται λανθάνουσα κίνηση ή μάλλον χιασμός, καθόσον οι ώμοι κλίνουν προς τα δεξιά, σε αντίθεση με το



[Εικ. 66]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
Ο Αγ. Ευθύμιος.

κεφάλι. Το μαφόριο της Θεοτόκου πίπτει με φυσικότητα, χωρίς υπερβολές στην κίνηση των πτυχώσεων. Τα πρόσωπα, ιδίως του μικρού Χριστού, μαρτυρούν για τη ροπή του καλλιτέχνη προς τη στιβαρότητα και το μνημειώδες του 13ου αιώνα.

Μια άλλη εικόνα της μονής Αγίας Αικατερίνης, με τον προφήτη Ηλία ολόσωμο, θεωρείται από τους ερευνητές ως ένα από αριστουργήματα της βυζαντινής τέχνης (αρχές 13ου αι.)⁵². Πράγματι σε σχέση με τους εικαστικούς τρόπους του 12ου αιώνα, ο χρωστήρας του λαμπρού καλλιτέχνη κρίνεται ως εξαιρετικώς φιλοπρόοδος. Η ρωμαλέα μορφή του ιερού ανδρός, με το χιασμό κεφαλής και κορ-



[Εικ. 67]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ.

μού και το κομψό «τσάκισμα» της οσφύος, εκπλήσσει για τη φυσικότητά της. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων ρέουν ομαλώς, αναδεικνύουσες το ανάγλυφο, όπως στην αναδίπλωση της παρυφής του χιτώνα στο στάσιμο σκέλος. Η απόδοση των τριχών της μπλωτής και της κεφαλής είναι εξόχως νατουραλιστική. Το πρόσωπο του προφήτη συνιστά οιονεί πορτρέτο, εξ αφορμής της αληθοφάνειας που εκδηλώνει, καθώς ουδέν παραπέμπει στην περιγραφική αντίληψη των περισσότερων έργων της εποχής.

Η θαυμάσια αυτή διαχείριση της φόρμας στην εικόνα της μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά επιβεβαιώνει ακόμη μια φορά το γεγονός της κατά καιρούς εμφανίσεως καλλιτεχνών με σπουδαία προσόντα και εικαστικές αρετές, στους οποίους η εξέλιξη της τέχνης οφείλει πολλά, παρότι η ζωγραφική αυτών απέχει παρασάγγας εκ των ισχυόντων της εποχής τους.

Προς τα μέσα του ίδιου αιώνα θα πρέπει να χρονολογηθούν ορισμένες άλλες εικόνες της μονής Σινά που έχουν ως θέμα τη Μεγάλη Δέηση⁵³. Στις εικόνες αυτές η φυσιοκρατική ροπή στην απόδοση της φόρμας είναι ιδιαίτερως αυξημένη. Στο ηδύ και κομψό πρόσωπο του αρχαγγέλου Μιχαήλ⁵⁴, λόγου χάριν (εικ. 67), τα περιγράμματα έχουν απολέσει τον περιγραφικό

τους χαρακτήρα, καθώς ενσωματώνονται στη φόρμα. Τα συνήθη γραμμικά ανατομικά στοιχεία του λαιμού έχουν υποβαθμιστεί. Αισθάνεται κανείς τον όγκο των ανατομικών στοιχείων, το φως να ρέει, αναδεικνύοντας το ανάγλυφο. Φώτα και σκιές ενοποιούν τις επιμέρους φόρμες σε ενιαίο σύνολο, χωρίς διαπλοκή γραμμώσεων. Η φυσικότητα, την οποία εκπέμπουν οι πέντε μορφές της Δεήσεως είναι άξια θαυμασμού. Βεβαίως τούτο δεν ισχύει για την κόμη και τον ιματισμό, στο βαθμό τουλάχιστον που ισχύει για τα πρόσωπα. Τα μαλλιά και τα ενδύματα ορίζουν απαλές φωτεινές γραμμώσεις, που όμως δεν κατακερματίζουν την επιφάνεια. Στον ίδιο χρωστήρα θα πρέπει ίσως να αποδοθεί και η περίφημη εικόνα της Αγίας Αικατερίνης μετά σκηνών του βίου της⁵⁵.

Μια προσέτι εικόνα με τον Αρχάγγελο Γαβριήλ θεωρείται από πολλούς ως ένα εκ των επιφανέστερων δειγμάτων της μεσαιωνικής τέχνης στη ΝΑ Μεσόγειο (προς το 1250) (εικ. 68)⁵⁶. Η μορφή του αγγέλου φέρει ανάλογα χαρακτηριστικά με τις προεξετασθείσες εικόνες Δεήσεως. Αβρότητα στο πλάσιμο, ηδύτητα εκφράσεως, κομψός χιασμός αξόνων και διακοσμητικές λεπτομέρειες είναι μερικά από τα κοινά τους στοιχεία. Ωραία επίσης αποδίδεται το σκήπτρο που αναπαύεται, λοξοειδώς διατε-

ταγμένο, στον ώμο του αγγέλου. Εντούτοις, σε σχέση με τις εικόνες Δεήσεως που εξέτασα, η εκτέλεση εδώ χαρακτηρίζεται από τυποποίηση, ανάλογη αυτής, την οποία εκφράζει η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα της ίδιας μονής⁵⁷.

Η τάση για αληθοφάνεια στην απόδοση ιδίως των προσώπων απαντά επίσης στη χειρόγραφη παράδοση των χρόνων αυτών. Σε ορισμένα, διακοσμημένα με μικρογραφίες, χειρόγραφα των αρχών του 13ου αιώνα, όπως το υπ' αριθμόν 2113 τετραευάγγελο του σκευοφυλακίου της μονής Ιβήρων⁵⁸, τα πρόσωπα και τα ενδύματα των εικονιζόμενων Ευαγγελιστών εκφράζουν πρωτόγνωρη φυσιοκρατική διάθεση. Ένα άλλο, επίσης υψηλής ποιότητας, σύγχρονο τετραευάγγελο είναι ο υπ' αριθμόν 80 κώδικας της ιερής μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο⁵⁹.

Ο τελευταίος κώδικας κοσμεύεται με τις προσωπογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών αλλά και με διακοσμητικά επίτιτλα στην απέναντι από αυτούς σελίδα. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό ακολουθεί τη γνωστή από το 12ο αιώνα συνήθεια, δηλαδή τη σώρευση αρχιτεκτονικών στοιχείων με πλούσια χρωματική παλέτα, τα οποία όμως δεν αποδίδουν τις διαστάσεις του χώρου. Τούτο ισχύει και για τη διάταξη των επίπλων. Η πρόοψη μάλιστα του αναλογίου γραφής είναι στραμμένη προς το θεατή και όχι προς τον συγγραφέα, ως θα ήταν εύλογο. Η απουσία αισθήσεως βάθους, χαρακτηριστική του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, υποβαθμίζεται εξαιτίας της ογκηρότητας των ιερών μορφών. Αυτές, παρά τις κατά τόπους αναδρομές στην παράδοση των Κομνηνών, εκφράζουν διάθεση για ανάδειξη της πλαστικότητας των πτυχώσεων και των προσώπων. Παραδείγματος χάριν, στη μορφή του ευαγγελιστή Ιωάννη τα αυστηρά περιγράμματα της παλαιότερης περιόδου απουσιάζουν, καθώς αυτά των μικρογραφιών του κώδικα της Πάτμου ενσωματώνονται στη φόρμα. Το πρόσωπο και τα άκρα πλάθονται με ελαφρές σκιάσεις και φειδωλά φώτα.

Ένας προσέτι εικονογραφημένος κώδικας ακολουθεί το φυσιοκρατικό ρεύμα, όπως αυτό εκφράζεται στο γραπτό διάκοσμο της μονής Mileševa και της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας. Πρόκειται για το υπ' αριθμό A118 Ευαγγελιστάριο της μονής Μεγίστης Λαύρας στο αγιώνυμο όρος του Άθω, το οποίο δύναται να χρονολογηθεί στις αρχές του 13ου αιώνα⁶⁰.

Ο κώδικας κοσμεύεται με επίτιτλα, πρωτογράμματα και τέσσερις ολοσέλιδες μικρογραφίες, εκάστη των οποίων φέρει μορφή ένθρονου Ευαγγελιστή. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζει ο ευαγγελιστής Μάρκος, ο οποίος εικονίζεται μετωπικός στον περίτεχνο θρόνο του, έχοντας στραμμένη την κεφαλή προς το συγγραφικό αναλόγιο στα δεξιά του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συστροφή του κορμού εν σχέση με τους μηρούς, καθώς και το αριστερό χέρι του Αγίου, το οποίο στηρίζεται στο γόνατο. Η πτυχολογία είναι «ανήσυχη», με το φως να διαχέεται παντού. Μολονότι φέρει στοιχεία της τέχνης του 12ου αι-



[Εικ. 68]

Σινά.

Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.

Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ.

ώνα, οι πυκνώσεις προαναγγέλλουν τις νέες τάσεις στη διαμόρφωση των ενδυμάτων. Είτε λόγω της αναφοράς σε πρότυπα του 10ου αιώνα είτε λόγω της φυσιοκρατικής διαθέσεως του καλλιτέχνη, τα πρόσωπα των Ευαγγελιστών μαρτυρούν αληθοφάνεια, ανάλογη αυτής που απαντά στις τοιχογραφίες της Mileševa. Πράγματι, η άμβλυση του περιγραφικού χαρακτήρα της γραμμής, η έκταση των λευκορόδινων σαρκωμάτων σε όλη σχεδόν τη διαθέσιμη επιφάνεια, η οργανική συναρμογή τους στον προπλασμό-σκιά και οι έντονοι ερυθροί γλυκασμοί, που «θερμαίνουν» εν γένει το πρόσωπο, είναι γνωρίσματα οικεία στο διάκοσμο του σερβικού μνημείου.

Άξια λόγου κρίνεται σειρά μικρογραφιών σε πολυτελή Ευαγγέλια των μέσων και του τέλους του 13ου αιώνα, τα οποία ομαδοποίησε πρώτος ο K. Weitzmann⁶¹, και απέδωσε σε εξοικειωμένους με τη Δυτική αισθητική καλλιτέχνες της Κωνσταντινουπόλεως την περίοδο της λατινικής κατοχής. Στην ομάδα αυτή εντάσσονται, λόγου χάριν, ο υπ' αριθμόν 118 κώδικας της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, το χειρόγραφο της μονής Ιβήρων με αριθμό 5 και ο ελληνικός κώδικας αρ. 54 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων. Παρά ταύτα, οι εικονογραφημένοι αυτοί κώδικες θα εξεταστούν στο επόμενο κεφάλαιο, επειδή συνιστούν corpus του οποίου ο κύριος όγκος ανήκει στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα.

Κλείνοντας το παρόν κεφάλαιο θα ήθελα να επισημάνω πως η τομή, την οποία ορίζει η κατάληψη της Κωνσταντινουπόλεως από τα στρατεύματα της Τέταρτης Σταυροφορίας (1204) θα συμπίπτει όχι μόνον με την κατάρρευση του αισθήματος αυτάρκειας της βυζαντινής κοινωνίας, και επομένως με την απαρχή αμυντικής, προς τη Δύση και τον πολιτισμό της, συμπεριφοράς, αλλά και με την έναρξη «νέας» εικαστικής πορείας. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για κάτι εντελώς νέο, άγνωστο στο παρελθόν, αλλά για αναδιατύπωση της σταθερής στο Βυζάντιο ροπής προς την κλασική φόρμα, οι καταβολές της οποίας εντοπίζονται στα έργα του όψιμου 12ου αιώνα, όπως ήδη έχω υπογραμμίσει.

Υπενθυμίζεται ότι μεταξύ των μνημειακών συνόλων του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, ευάριθμα είναι αυτά που συντάσσονται πλήρως με την ανωτέρω τάση. Το καθολικό της μονής Λατόμου αρχικώς και ύστερον οι τοιχογραφίες της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας, αλλά και ο διάκοσμος στον Άγιο Νικόλαο Κυριακοσελίων στην Κρήτη αναγγέλλουν νέα εποχή στην αντίληψη της φόρμας, παρά τις εύλογες σχέσεις με την κομνηνική παράδοση. Το νέο που τα μνημεία αυτά κομίζουν είναι κυρίως η έμφαση στο μνημειώδες αυστηρού ρυθμού ύφος και στην πλαστικότητα των όγκων. Η νέα τούτη αντίληψη τεκμηριώνεται πρωτίστως στο μεγίστης σημασίας σύνολο της μονής Mileševa. Η εν λόγω ζωγραφική αποτελεί σημείο αναφοράς για την ευρωπαϊκή τέχνη, στο σύνολό της, λόγω των θαυμαστών επιτευγμάτων του καλλιτέχνη. Είναι δε η σημασία του μνημείου μεγίστη όχι διότι συνιστά ηγεμονικό καθίδρυμα ούτε διότι αποτελεί εικαστική κορύφωση του *φυσιοκρατικού* ρεύματος του 12ου αιώνα. Αλλά επειδή φέρει μέσα του τα σπέρματα άλλης εξελίξεως, η οποία θα καθορίσει όχι μόνον το τεχνοτροπικό πλαίσιο της τέχνης στα χρόνια του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου (1258-1282), που είναι γνωστό ως «Πρώτο παλαιολόγειο στίλ», αλλά και της βυζαντινής ζωγραφικής ως το τέλος της Αυτοκρατορίας.

Το αίτιο για το οποίο ο δημιουργός των τοιχογραφιών της Mileševa έμελλε να θέσει τις βασικές αξιακές δομές του εικαστικού συστήματος, το οποίο θα επικρατήσει στα χρόνια των παλαιολόγων αυτοκρατόρων δεν είναι άμοιρο ερμηνείας. Συναρτάται ασφαλώς με την πραγμάτωση στο μνημείο αυτό των πάγιων αισθητικών ιδεωδών της ηγετικής τάξης του Βυζαντίου, ευρέως αποδεκτών και από τους Νεμανjić, παρά την καλαισθητική αμφιθυμία των τελευταίων, ορατή στην εκκλησιαστική τους αρχιτεκτονική. Και είναι γνωστό ότι η τεχνοτροπία, εδώ η *εδληνίζουσα* κλασικιστική, συνδέεται στενά με την αυτοκρατορική πολιτική ιδεολογία, κατά τον H. Maguire⁶² και άλλους.

Οφείλω δε να υπογραμμίσω ότι η πραγμάτωση της μητροπολιτικής κλασικίζουσας καλαισθησίας συμβαίνει σε εποχή πολιτικού κατακερματισμού και ιδεολογικής ανασφάλειας, οπότε η ανάγκη των

Βυζαντινών για «οχύρωση» όπισθεν μιας ανώτερης των Δυτικών κατακτητών πολιτισμικής ταυτότητας έτεινε να γίνει μεγαλύτερη από ποτέ. Δεν είναι ίσως τυχαίο που η φιλοπρόοδη και εμπνευσμένη από τον κλασικισμό της Κωνσταντινουπόλεως τέχνη της περιόδου εκφράζεται εναργώς στην επικράτεια του κράτους της Ηπείρου, οι δεσμοί του οποίου με τη λατινική Δύση και τους Φράγκους κατακτητές της Ελλάδας, τυχοδιωκτικού χαρακτήρα ασφαλώς, ήταν ισχυροί και διαρκείς.

Βεβαίως η βούληση για ταύτιση με το κλασικό ιδεώδες δεν συνδέεται κατ' ανάγκη με την καλλιτεχνική ποιότητα και την εκφραστική δύναμη ενός δημιουργού. Το συγκεκριμένο εικαστικό περιβάλλον της ευρύτερης Μακεδονίας, οι τοιχογραφίες του Σωτήρος στο Χορτιάτη (τέλη 12ου αι.), μέρος αυτών στην Παλαιά Μητρόπολη Βεροίας (1215/6 - 1224/5) και η ζωγραφική στην αμφίγραπτη εικόνα της μονής Παντοκράτορος και στον κώδικα Α118 της Μεγίστης Λαύρας προϊδεάζει όντως για αυτό που θα συντελεστεί στη μονή Mileševa. Όμως η τέχνη των ανωτέρω παραδειγμάτων δεν δύναται να θεωρηθεί άμεσο πρότυπο του ζωγράφου Mileševa. Απλώς υποδεικνύει πως ο ζωγράφος του λαμπρού μνημείου κατάφερε, με το χάρισμα και την καλλιτεχνική αρετή που τον διακρίνει, να αφομοιώσει στη δουλειά του τα σπουδαιότερα εικαστικά επιτεύγματα της εποχής του, και εξ αυτών να διαμορφώσει κάτι καινούργιο και δροσερό, άγνωστο ως τότε στην Ευρώπη.

Ένας τέτοιος ζωγράφος δεν μπορεί παρά να έλκει την (εικαστική) καταγωγή από καλλιτεχνικό κέντρο υψηλής εικαστικής παιδείας και άμιλλας. Και έχω τη γνώμη πως αυτό δεν μπορεί να είναι άλλο από την, υπό την εξουσία του Θεόδωρου Δούκα της Ηπείρου, Θεσσαλονίκη, διότι τούτο προτείνουν τα σωζόμενα έργα. Αξίζει δε να τονισθεί ότι η παραχθείσα στην ηγεμονία της Ηπείρου ζωγραφική θα έχει ζωτικές σημασίας ρόλο στην εξέλιξη της παλαιολόγιας τέχνης, όπως θα γίνει φανερό στα επόμενα κεφάλαια.

¹ Για τη ζωγραφική στην Καππαδοκία του 13ου αιώνα βλ. Djurić 1976, 77-9. N. Thierry, La peinture de Cappadoce au XIIe siècle: archaïsme et contemporanéité, στο *Studenica et l'art byzantin autour l'année 1200*, Belgrade 1988, 360-72. C. Jolivet-Lévy, T. Uyar, Peintures du XIIIe siècle en Cappadoce: Saint Nicolas de Ba köy, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 147-57. T. Uyar, L'église de l'Archangélou à Cemil: le décor de la nef sud et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce au début du XIIIe siècle, *ΔΧΑΕ* 29 (2008), 119-30. Ο ίδιος, Thirteenth-Century Byzantine Paintings in Cappadocia: New Evidence, στο A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu (eds.), *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries, First International Sergi Cöntül Byzantine Studies Symposium, Proceedings, Istanbul, June 25-28 2007*, Istanbul 2010, 617-25.

² Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. Ι, εικ. 54-6, τόμ. ΙΙ, 73-5. Mouriki 1990, 105, εικ. 19. A. Weyl-Carr, The Presentation of an Icon at Mount Sinai, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-94), 239-48.

Μήνη Θεού, αριθ. 28 (T. Papamastorakis). Ο συγγραφέας χρονολογεί ορθότερα άλλων την εικόνα στα μέσα του 12ου αιώνα.

³ Για την Επισκοπή βλ. A. K. Orlandos, Ο εν Ευρυτανία βυζαντινός ναός της Επισκοπής, *ΑΒΜΕ* 9 (1961), 6-19. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe en Grèce, *Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade 1967, 62-3. Ο ίδιος, Eurymania: Episkopi, *Byzantine Murals and Icons*, 54-5, 57-62. Ο ίδιος 1980, 431. Ο ίδιος 1982, 341-2. *Affreschi e icone*, 42-6, αριθ. 1-7 (M. Chatzidakis). Kissas 1987, 47-8. *The World of the Byzantine Museum*, εικ. 82-85. Fundić 2010a, 124-6, Κατάλογος Μνημείων Β.5, εικ. 148-154 (χρονολόγηση περί το 1230). E. N. Theodoropoulou, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Ευρυτανίας*, Athens 2014.

⁴ Βλ. Chatzidakis, ό.π.

⁵ Fundić, ό.π.

⁶ Βλ. ενδεικτικώς Fabio 2005, 50-1, εικ. 7, με βιβλιογραφία.

⁷ Βλ. Mouriki 1980/81, 251-5. Tsigaridas 1986.

⁸ Για τους Αγ. Αναργύρους βλ. ενδεικτικώς Pelekanides, Chatzidakis 1992, 22-49.

⁹ Για την επιγραφή με το όνομα του ζωγράφου (δεν σώζεται) βλ. Kalopissi-Verti 1997, 130.

¹⁰ Βλ. Antwerp 1987, 116-9. Για τις τοιχογραφίες της Studenica βλ. *Studenica*, 71-104 (D. Tasić). G. Babić, Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209), *Actes du XV^e CIÉB 1976, II Art et Archeologie*, Athens 1981, 31-42. Hadermann-Misguich 1981, 113-4. G. Babić, V. Korać, S. Ćirković, *Studenica*, Beograd 1986. M. Kašanin, M. Čanak-Medić, J. Maksimović, B. Todić, M. Šacota, *Monastère de Studenica*, Beograd 1986, ιδίως 137-80 (= στα σερβικά). V. Korać (ed.), *Studenica u Bizantijska umetnost oko 1200. Zbornik međunarodni naučni skup povodom 800 godnjice manastira Studenice i stogodišnjice*, CAHY, Septembar 1986, Beograd 1988. M. Radujko, Traces of the Throne of Grand Župan Stefan Nemanjić and the Fresco Decoration of the Main Church of the Monastery of Studenica, *Zograf* 36 (2012), 47-64 (= στα σερβικά).

- ¹¹ *Studenica*, εικ. στις σσ. 80, 81.
- ¹² Όπως στη μορφή του Αγίου Στεφάνου του Νέου. Βλ. στο ίδιο, εικ. στη σ. 78.
- ¹³ Στο ίδιο, εικ. στη σ. 79.
- ¹⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. Amiranašvili 1963, 218-9. Djurić 1976, 80. Mouriki 1981, 293.
- ¹⁵ Για τη Mileševa βλ. Delvoye 1967, 511-2. Sv. Radojčić, *Mileševa*, Beograd 1971. Djurić 1974, 35-7. D. Nagorni, Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa, *JÖB* 32.5 (1982), 159-72. V. J. Djurić, Mileševsko najstarije slikarstvo, Izvori i paralele, *Mileševa*, 27-36. Kissas 1987, 37-49. B. Todić, Mileševa et Žiča – Études parallèles des sujets et de l'iconographie, *Mileševa*, 81-9. B. Zivković, *Mileševa. Crteži fresaka*, Beograd 1992. B. Cvetković, Vizantijski car I freske u priprati Mileševa, *Balkanica* 32-33 (2003), 297-311. Ο ίδιος, St. Constantine the Great in Mileševa Revisited, *Niš i Vizantija* 12 (2010), 271-84. B. Todić, Novo tumačenje programa I rasporeda fresaka u Mileševi, *Sur les pas de Vojislav J. Djurić*, 55-68. P. Vlahović (ed.), *Mećunarobni naučni skui osam bekova manastira Mileševa*, (*Zbornik Radova*, I, II), Mileševa 2013. Πρβλ. επίσης Fundić 2013a, 16.
- ¹⁶ Για το Στέφανο και τη λατρεία του, ως Αγίου βλ. Antwerp 1987, 2-6, 38-41.
- ¹⁷ Για το ρόλο του αγίου Σάββα της Σερβίας στην ίδρυση και αποπεράτωση της μονής βλ. Kissas 1987, 47-8. Επίσης G. Subotić, Lj. Maksimović, Sveti Sava I podizanje Mileševa, στο Krsmanović et al. 2012, 97-109.
- ¹⁸ Επισημαίνεται πως η χρήση φύλλων χρυσού στην τοιχογραφία φαίνεται να είναι του συρμού κατά την περίοδο που με απασχολεί, όπως μαρτυρούν πηγές της εποχής. Βλ. Fundić 2013a, 12-3. Για τη χρήση του χρυσού στα μνημεία της Σερβίας βλ. Sv. Radojčić, L'or dans l'art serbe du XIIIe siècle, *Zograf* 7 (1977), 28-35 (= στα σερβικά).
- ¹⁹ V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo, Committenza, ideologia e cultura figurative in monumenti e libri*, Napoli 2000, 327-43. Ο ίδιος, La pittura delle Serbia bizantina e l'Italia στο L. Zanella (ed.), *L'Altra Guerra del Kosovo, Il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa de salvare*, Padova 2006, 139-48.
- ²⁰ Chatzidakis 1982, 340-1.
- ²¹ Kissas 1987, 47-8. Πρβλ. Djurić 1979, 219.
- ²² Fundić 2013a, ό.π.
- ²³ Για την Αχειροποίητο βλ. A. Xyngopoulos, Αι τοιχογραφίες των Αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειροποίητον της Θεσσαλονίκης, *AE* 1957 (1960), 6-30. Sotiriou M. 1964/65, 261-2. S. Kissas, L'art de Salonique du debut du XIIIème siècle et la peinture de Mileševa, *Actes du Colloque International "Mileševa dans l'Histoire du Peuple Serbe"*, 1985, Belgrade 1987, 37-49 (Χρονολόγηση 1204-1224). E. Kourkoutidou- Nicolaidou, *Αχειροποίητος. Ο μεγάλος ναός της Θεοτόκου*, Thessaloniki 1989, 39-42. Fundić 2013a, 52-5, 97-99, 165-6, Κατάλογος μνημείων, Γ.Ι., εικ. 180-183 (Χρονολόγηση μετά το 1230).
- ²⁴ Papazotos 1994, πίν. 35β.
- ²⁵ Για την Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας βλ. E. Tsigaridas, Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Veria, *Mileševa*, 91-100. Papazotos 1994, 164-5 (ιστορία), 167-9, 242-9 (ζωγραφική). Zavras 2011, 353 και σποράδην. Fundić 2013a, 42-52, 100-12, Κατάλογος μνημείων, Γ.4., εικ. 193-208, όπου εξετάζονται ζητήματα σχετικής με τη χρονολόγηση του διακόσμου καθώς και την ταυτότητα του Αμαριανού.
- ²⁶ Για τη Μαυριώτισσα βλ. N. K. Moutsopoulos, *Καστοριά, Παναγία η Μαυριώτισσα*, Athens 1967. S. Pelekanides, Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Παναγίας της Μαυριώτισσας Καστοριάς, *AE* 1978, 147-59 (Χρονολόγηση τέλη 11ου-αρχές 12ου αι. και εν μέρει 13ος αι.). Djurić 1979, 217-8 (Χρονολόγηση περί το 1200). Mouriki 1980/1, 100-1 (Χρονολόγηση 12ος αι.). A. Wharton Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications, *ArtB* LXII (1980), 202-7. Η ίδια, Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria. Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade, *Gesta* 21.1 (1982), pp. 21-29 (Χρονολόγηση 12ος αι.). Chatzidakis 1982, 344. G. Gounaris, *Η Παναγία Μαυριώτισσα της Καστοριάς*, Thessaloniki 1987, 14-35 (Χρονολόγηση, αρχές 12ου αι.). L. Hadermann-Misguish, A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour la maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle, *Studia Slavico-byzantina e Mediaevalia Europensia* I (1988-1989), 143-8. Pelekanides, Chatzidakis 1992, pp. 66-83, ιδίως 76 κ.ε. (Χρονολόγηση μετά το 1200, 1259-1264). Drakopoulou 1997, 40, 76-7, 80-5 (Χρονολόγηση αρχές 13ου αι., πλην της Βαπτίσεως του Νάρθηκα).
- ²⁷ Βλ. κυρίως T. Papamastorakis, Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 221-40.
- ²⁸ Chatzidakis 1982, 344. Pelekanides, Chatzidakis 1992, 78.
- ²⁹ Mouriki 1985/86, 352-5, εικ. 16, με παλαιότερη βιβλιογραφία.
- ³⁰ Για το σταυρό βλ. Belting 1994, 197, εικ. 117, με βιβλιογραφία.
- ³¹ Για τη Βάπτιση βλ. επίσης Tsigaridas 1986, 161, υποσημ. 28 (Χρονολόγηση τέλη 12ου αι.).
- ³² Για τον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη βλ. A. Orlandos, Ο Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη, *ABME* B' (1936), 57-69. Djurić 1976, 222-3. Acheimastou-Potamianou 1992, 180-1. T. Papamastorakis, Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη: το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Άρτα 27-31 Μαΐου 1990*, Arta 1992, 419-39, πίν. 1-21. Μουτσόπουλος 2002, 27-46. Vokotopoulos 2007, 51-52. Giannoulis 2010, 112-80. B. Papadopoulou, Arta, *Heaven and Earth*, 136-7. Fundić 2013a, 41-2, 116-8, Κατάλογος μνημείων, Α.6., εικ. 71-84. Η ίδια 2013b, 230-2 και σποράδην.
- ³³ Για τον Άγιο Νικόλαο Ροδιάς βλ. A. Orlandos, Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς, *ABME* 2 (1936), 131-48. Djurić 1976, 215-6. Chatzidakis 1980, 430. Acheimastou-Potamianou 1992, 180. Vokotopoulos 2007, 51. Giannoulis 2010, 28-110. Κυρίως L. Fundić, The Wall Painting in the Church of St. Nicholas tes Rodias near Arta. A. Contribution to the Study on Its Program, Iconography and Style, *Zograf* 34 (2010), 87-100 (= στα σερβικά). Fundić 2013a, 57-64, 139-51, Κατάλογος μνημείων, Α.7., εικ. 93-116.
- ³⁴ Γ. Βελένης, Επιγραφικές μαρτυρίες για τους Πετραλίφες, *Η Βλαχέρνα της Άρτας, Συνέδριο της Ιστορικής Εταιρίας, Θεσσαλονίκη, 30 Μαΐου 2014*, υπό δημοσίευση στο σχετικό τόμο. Για τον οίκο των Πετραλιφών, στον οποίο ανήκει και η Θεοδόρα, σύζυγος του Μιχαήλ Β΄, βλ. ενδεικτικώς D. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1987, 215-6, όπου και οι σχετικές πηγές.
- ³⁵ Για τη Βλαχέρνα βλ. M. Acheimastou-Potamianou, The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna, *Women and Byzantine Monasticism, Proceedings of the Athens Symposium 1988*, Athens 1991, 43-9. Η ίδια 1992, 179-86. Μουτσόπουλος 2002, 53-90. Vokotopoulos 2007, 52. Acheimastou-Potamianou 2009. Giannoulis 2010, 229-57. Fundić 2013a,

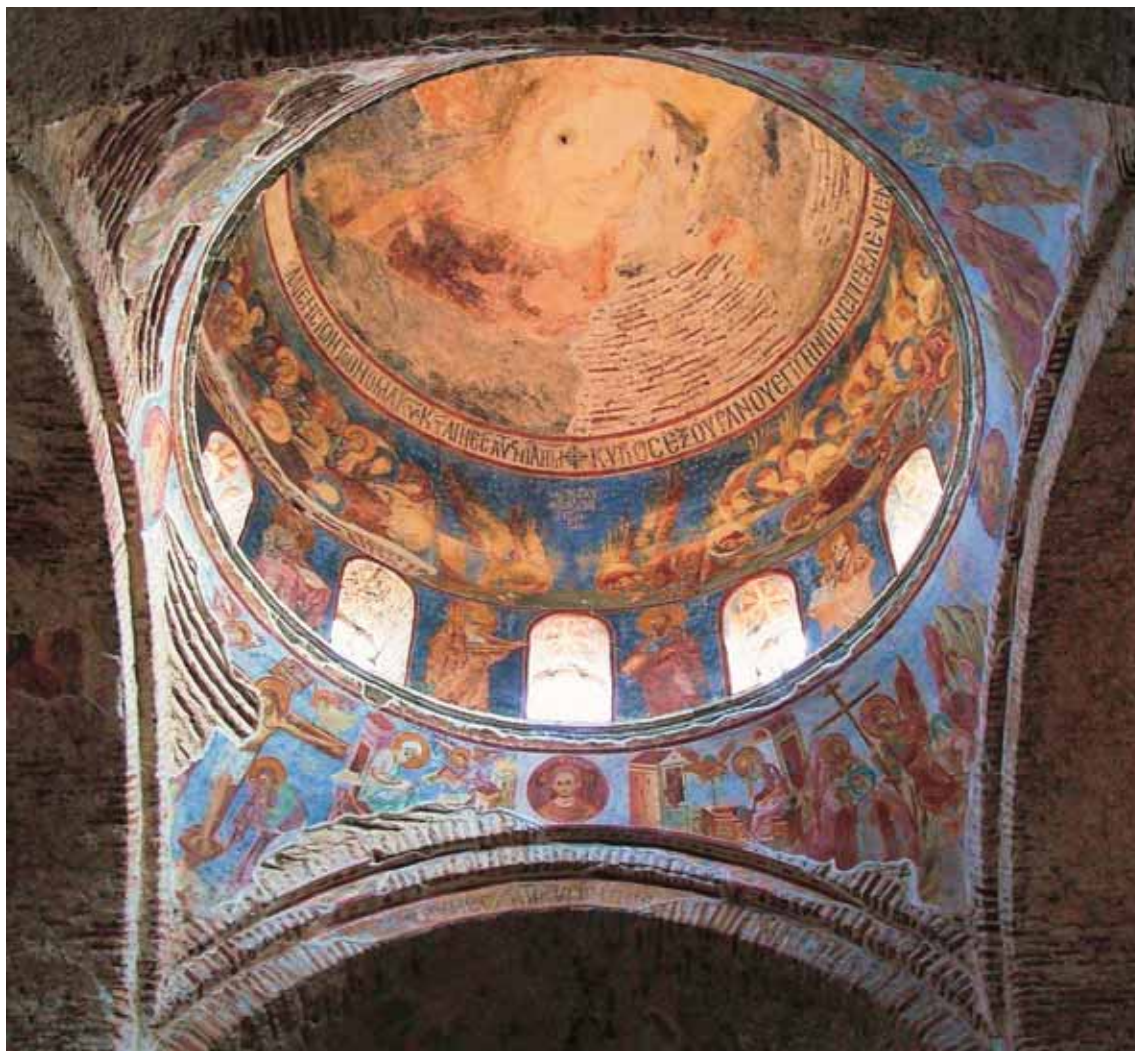
- 16-7, 19-20, 32-4, 67-72, 134-9, 169-76, Κατάλογος μνημείων, Α.5, εικ. 47-69, 93. Η ίδια 2013b, 222-4.
- ³⁶ Acheimastou-Potamianou 2009, 57.
- ³⁷ Fundić 2013a, 134-9.
- ³⁸ Για το θέμα βλ. M. Chatzidakis, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό, *ΔΧΑΕ* 1 (1959), 87-107 (= *Studies in Byzantine Art and Archaeology, Variorum Reprints*, London 1972, αριθ. IX). Mouriki 1973-1974, 79-119. *Affreschi e icone*, αριθ. 12-14 (E. Kounoupiotou-Manolessou). N. Koumbaraki-Panselīnou, *Saint Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIII siècle en Attique*, Thessalonique 1976. Chatzidakis 1980, 433-4. N. Panselīnou, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), 173-88. Hirschbichler 2005. N. Panselīnou, Επαρχιακό εργαστήριο ζωγραφικής που ανιχνεύεται από τον τοιχογραφικό διάκοσμο μνημείων του 13ου αιώνα στην Αττική, *Δώρον. Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Ν. Νικονάνο*, Thessaloniki 2006, 169-76. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 235.
- ³⁹ Για τον Άγιο Γεώργιο Βάρδα βλ. Katsioti 2000, 283. Για το Θάρι βλ. Katsioti 2000, 277-8. M. Acheimastou-Potamianou, *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Athens 2006. Η ίδια 2007, 21-2.
- ⁴⁰ T. Papamastorakis, Οι προφίτες στην Παναγία του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας Veljusa, *ΑΔ* 40 (1985), 87-8. Katsioti 2000, 277-8.
- ⁴¹ Βλ. Εισαγωγή, σσ. 49, 50.
- ⁴² Για τον Άγιο Νικόλαο βλ. M. Borboudakis, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Κυριακοσελλίων Κρήτης, *2ο Συμπόσιο BMAI*, Athens 1982, 64-5. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 94-6, 245-9.
- (Χρονολόγηση περί το 1200) M. Adrianakis, Νέα στοιχεία και απόψεις για την μνημειακή τέχνη της Κρήτης κατά τη β' βυζαντινή περίοδο, *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά 1986*, Chania 1991, τόμ. II, 25-8. Bissinger 1995, 66-7. Vasilakis 2007, 36-7. Borboudakis 2011. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 373.
- ⁴³ Αδημοσίευτη από όσο γνωρίζω.
- ⁴⁴ Για το ναό βλ. Djurić 1974, 37-9. Chatzidakis 1980, 432. B. Todić, Najstarije zidno slikarstvo ou Sv. Apostolima ou Peći, *ZLU* 18 (1982), 19-38. R. Ljubinković, *L' église des Saints Apotres de la Patriarchie à Peć*, Beograd 1989. V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pecka patijaršija*, Beograd 1990.
- ⁴⁵ Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Drandaki 2004. Panayotidi 2012.
- ⁴⁶ Για την εικόνα της μονής Παντοκράτορος βλ. Papamastorakis 1998, 46-8, εικ. 19-20. Tsigaridas 2000, 125, εικ. 2-4.
- ⁴⁷ Για την εικόνα της Καστοριάς βλ. Tsigaridas 2000, 126-7, εικ. 7.
- ⁴⁸ Tsigaridas ό.π., 126-7, εικ. 7.
- ⁴⁹ Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 102, τόμ. II, 87-94.
- ⁵⁰ Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 71, τόμ. II, 85-7. Weitzmann 1963, 196-7, εικ. 23. Ο ίδιος 1984, 147-8. O. Demus, *Die byzantinische Mosaikikonen, I. Die grossformatigen Ikonen*, Wien 1991, αριθ. 10, πίν. 11. Vokotopoulos 1995, αριθ. 74. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 207 (E. Ryder). *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 2 (E. C. Ryder). Drandaki 2004, 35-7. Panayotidi 2012, 87.
- ⁵¹ *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.3 (E. N. Tsigaridas).
- ⁵² Βλ. ενδεικτικά Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 74, τόμ. II, 88-79 (χρονολόγηση τέλη 12ου αι.). Weitzmann 1986, 102, εικ. 32. Mouriki 1990, 110 εικ. 34. *Egeria*, αριθ. 33 (D. Kalomoirakis).
- ⁵³ Για το θέμα βλ. Weitzmann 1984, 89-116.
- ⁵⁴ βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 72, 73, τόμ. II, 87-8. Weitzmann 1986, 87-9, εικ. 19, 20. Mouriki 1990, 114, εικ. 41, 42. Vokotopoulos 1995, αριθ. 59, 60.
- ⁵⁵ Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 166, τόμ. II, 147-9. Weitzmann 1984, 95. Mouriki 1990, 114-5, 386, εικ. 46. *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 4 (N. Patterson Ševčenko). *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 201 (N. Paterson Ševčenko). N. Patterson Ševčenko, The Monastery of Mount Sinai and the Cult of Saint Catherine, *Byzantium, Faith and Power, Perspectives*, 123-4, εικ. 67. *Egeria*, αριθ. 38 (D. Kalomoirakis).
- Panayotidi 2012, 88, εικ. 5.
- ⁵⁶ Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 237, τόμ. II, 207-8. *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 29 (V. N. Marinis). *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 240 (V. N. Marinis).
- ⁵⁷ Η εικόνα θεωρείται ότι μαρτυρεί ιταλική επίδραση. Ωστόσο, μορφή του Χριστού, ομοίου απολύτως τεχνοτροπίας απαντά σε ανασκαφέντα ναό της Σελτζουκικής Λυκίας. Για την εικόνα της μονής Σινά βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 196, τόμ. II, 178-9. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 217 (E. Bakalova). *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 14 (E. Bakalova).
- ⁵⁸ Βλ. Kadas 2008, 141-2, πίν. 88α-δ.
- ⁵⁹ Βλ. Mouriki, Ševčenko 1988, 292-3, εικ. 35-8.
- ⁶⁰ Galavaris 1995, αριθ. 165. Kadas 2008, 57, με βιβλιογραφία.
- ⁶¹ Weitzmann 1944.
- ⁶² Maguire 1989.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑ. Ο ΜΙΧΑΗΛ Η΄ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Η *RENOVATIO ARTIUM*

ΟΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΚΑΙ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΘΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΟΥΝ ΤΙΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1261 ΠΕΡΙΟΔΟΥ. ΠΛΗΘΟΣ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΑΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΜΗΚΟΣ ΤΗΣ ΕΓΝΑΤΙΑΣ ΟΔΟΥ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΣΕ ΝΟΤΙΟΤΕΡΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΦΙΛΟΤΕΧΝΕΙΤΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΚΑΤΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΙΧΑΗΛ Η΄ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟ ΚΑΙ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΥΜΑΝΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΤΟΥ.

Η μετά το 1261 *renovatio artium* αλλά και οι τεχνοτροπικές τάσεις της περιόδου, με την «αναδρομή» και επανασύσταση του κλασικού ύφους της εποχής των Μακεδόνων αυτοκρατόρων, θεωρείται πως οφείλονται στην πολιτική θεωρία και διπλωματική πρακτική του Μιχαήλ, και κατ' επέκταση στη ρητορική της περιόδου, υπό την ευρεία έννοια. Η ανακαίνιση του καθεδρικού της Κωνσταντινουπόλεως ναού, της Αγίας Σοφίας, η ανίδρυση του ορειχάλκινου ανδριάντα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον αυτοκράτορα γονυπετή ενώπιον του¹, οι δωρεές σε ναούς και οι ανοικοδομήσεις οικογενειακών και μη μονών, οι προπαγανδιστικού χαρακτήρα παραστάσεις στα νομίσματα της περιόδου, στο ναό του Αγίου Εράσμου Αχρίδας (1275-1280), στο καθολικό της μονής Θεοτόκου στην Ροζάνη (Απολλωνία) (1281;) και στη Μαυριώτισσα Καστοριάς², η εικόνα των τριών πατριαρχών της Κωνσταντινουπόλεως, με το κοινό σε αυτούς όνομα *Γερμανός*, που φιλοτεχνείται με εντολή του αυτοκράτορα προς τιμήν του πατριάρχη Γερμανού Γ΄, η ανακαίνιση και εικονογράφηση του παλατίου των Βλαχερνών με σκηνές από τη νικηφόρα για τον Μιχαήλ, μάχη στο Δυρράχιο (1281/2), αλλά και μνημειακά σύνολα της νοτίου Ελλάδος, των οποίων οι επιγραφές μνημονεύουν, αμέσως ή εμμέσως, τον Μιχαήλ είναι μερικά από τα έργα που έχουν συσχετιστεί όχι μόνον με τη χορηγική δραστηριότητα αλλά και τις πολιτικές σκοπιμότητες του αυτοκράτορα³.

Το κατά πόσον οι εξελίξεις στην τέχνη της εποχής συνδέονται με τις πολιτικές προθέσεις του Μιχαήλ είναι, κατά τη γνώμη μου, ερώτημα, του οποίου η απάντηση δεν δύναται να είναι απολύτως πειστική. Τούτο για τρεις λόγους: Α) η Κωνσταντινούπολη δεν διασώζει ικανής εκτάσεως εικαστικό υλικό από την εποχή του Μιχαήλ, ακόμη και εάν δεχθεί κανείς ως τέτοιο τη μεμονωμένη περίπτωση της Δεήσεως της Αγίας Σοφίας ή τα σπαράγματα τοιχογραφιών στο Kalenderhane Camii και στο Μαρτύριο της Αγίας Ευφημίας. Β) Οι τοιχογραφίες, οι οποίες απεικονίζουν τον αυτοκράτορα, προβάλλοντας με τον τρόπο αυτό την ιδεολογία και τις πολιτικές του σκοπιμότητες, είναι όψιμες και μικρής καλλιτεχνικής αξίας. Γ) Τα εικονογραφικά προγράμματα που εκπονούνται στη βυζαντινή επικράτεια προ του 1282 και τα οποία περιλαμβάνουν επιγραφές με αναφορά στον Μιχαήλ είναι ευάριθμα, άνισης ποιότητας και τεχνοτροπίας και πάντως δεν τεκμηριώνουν άμεση σχέση με τη μητροπολιτική καλαισθησία, όπως αυτή πραγματώνεται στη Δέση του υπερώου της Αγίας Σοφίας, την οποία οι ερευνητές χρονολογούν στα 1261. Αλλά ας αφήσω τα ίδια τα έργα να «μιλήσουν» και ας δούμε τι πληροφορίες μπορούν αυτά να μας προσφέρουν.



[Εικ. 69]
Τραπεζούντα.
Ι. Ν. Αγ. Σοφίας.
Διάκοσμος τρούλλου.

Ήδη στο μη σωζόμενο σήμερα διάκοσμο του ναού των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο Velico Tarnovo (μετά το 1230), στις τοιχογραφίες της Bojana (1259), στο διάκοσμο του καθολικού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Morača (α΄ φάση 1260)⁴ και σε αυτόν του ναού της Αγίας Σοφίας στην Τραπεζούντα, τα αρτισύστατα προοδευτικά στοιχεία της ζωγραφικής του πρώτου μισού του 13ου αιώνα έχουν μετεξελιχθεί, διαμορφώνοντας ένα ύφος λόγιο, πρωϊκό και μεγαλειώδες.

Ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Τραπεζούντα αποτελεί ένα εκ των σπουδαιότερων μνημείων της περιόδου, εξ αφορμής των ιδιοτυπιών και των επιρροών που συγκεντρώνει στη διαμόρφωσή του, τόσο την αρχιτεκτονική όσο και την εικαστική. Πρόκειται για χορηγικό μνημείο του ηγεμόνα της περιοχής, Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1238-1263)⁵.

Ο υπό εξέταση γραπτός διάκοσμος δεν σώζεται ακέραιος. Τοιχογραφίες κοσμούν τον τρούλλο, την αψίδα του ιερού Βήματος και επιμέρους σημεία του ναού και του νάρθηκα, σε μορφή αποσπασματική και εξίτηλη, κατά κανόνα. Το εικονογραφικό του πρόγραμμα παρουσιάζει ενδιαφέρον, με την Προσκύνηση των αγγέλων στο τύμπανο του τρούλλου και τέσσερις χριστολογικές παραστάσεις στα σφαιρικά τρίγωνα (η Σταύρωση και η Ανάσταση στα ανατολικά) (εικ. 69). Οι εν λόγω σκηνές συσχετίζονται με τις μορφές των Ευαγγελιστών, αποκαλύπτοντας ούτω διάθεση για συμφυρμό προγράμματος οκταγωνικού ναού και σταυροειδούς εγγεγραμμένου, αλλά και πρόθεση εμφάσεως στο ακατάληπτο της θείας συγκαταβάσεως του Χριστού Παντοκράτορα, του δεύτερου προσώπου της Αγίας Τριάδος. Αίσθηση προκαλεί επίσης η διακόσμηση των θόλων του νάρθηκα, με τα Σύμβολα των Ευαγγελιστών στην κορυφή και εξαπτέρυγα κάτωθεν αυτών, σε διάχωρα που ορίζουν πτυσσόμενες ταινίες, τρισδιάστατου χαρακτήρα⁶.

Στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας η απόδοση του χώρου δεν μαρτυρεί καινοφανείς τάσεις, μολοντί τα κτήρια σχεδιάζονται κατ' άξονα, ήτοι με ορατές τις τρεις όψεις. Οι ορεινοί όγκοι είναι κωνικοί, συμφώνως προς την παράδοση της περιόδου των Κομνηνών, αλλά με ικανή δόση πλαστικότητας. Το σχέδιο και οι αναλογίες των μορφών ακολουθούν τον κανόνα του Πραξιτέλη (1:7) ως επί το πολύ. Όμως τα κεφάλια, κυρίως σε δευτερεύουσες μορφές των αφηγηματικών σκηνών, είναι ελαφρώς σχηματικά, με οφθαλμούς εντόνως αμυγδαλοειδείς, που παραπέμπουν σε πρότυπα της τέχνης των Σελτζούκων. Ως προς την κίνηση ο ζωγράφος της Αγίας Σοφίας επιχειρεί να υποδηλώσει τη δράση με εναλλαγές και ασυμμετρίες στην τοποθέτηση των μορφών και στη στάση τους, όπως στους αγγέλους του τρούλλου, των οποίων οι δύο όμιλοι κινούνται ατάκτως προς τα «πρόσω». Η πτυχολογία, αρκούντως ιδιότυπη, αποδίδεται με πλαστική διάθεση, ενίοτε συγγενική αυτής στη μονή Σοροζανί. Ανάλογη πλαστικότητα εκφράζεται στην απόδοση των προσώπων και των γυμνών μελών του σώματος, όπως στο γυμνό σώμα του Χριστού στην παράσταση τόσο της Σταυρώσεως όσο και της Βαπτίσεως (εικ. 69). Η περιγραφική διάθεση της παλαιότερης περιόδου απουσιάζει, καθώς το χρώμα βάσεως, τα σαρκώματα και τα φώτα συνεχονται οργανικώς. Αξιοπρόσεκτη, τέλος, είναι η ομοιότητα της τεχνικής του καλλιτέχνη με έργα του όψιμου 13ου αιώνα, όπως οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσεως στη Μητρόπολη του Μιστρά (1272 – 1291).

Ο περίφημος ταφικός ναός στην κώμη Βοϊάνα, εγγύς της Σόφιας, αποτελείται από τρία συναπτά τμήματα. Ο ναός, συμφώνως προς τα γραμμένα στην κτητορική επιγραφή, σεμνύνεται στο όνομα των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονος, έχει δε ιστορηθεί σε περισσότερες από μία περιόδους. Λείψανα της εικονογραφήσεως του 11ου αιώνα σώζονται στο αρχαιότερο τμήμα του ναού, κάτωθεν των τοιχογραφιών του 13ου αιώνα. Το έτος 1259 ο σεβαστοκράτωρ Καλογαν και η σύζυγός του Dessislava

[Εικ. 70]
Βοϊάνα.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου και
Παντελεήμονος.
Τα Εισόδια της Παναγίας.



θα συνδράμουν στην εκ νέου εικονογράφηση του ναού, εικονογράφηση, η οποία έμελλε να αποτελέσει ένα εκ των λαμπρότερων δειγμάτων της μεσαιωνικής ζωγραφικής στη νοτιοανατολική Ευρώπη⁷.

Οι τοιχογραφίες στη Bojana είναι αλλοιωμένες σε πολλά σημεία. Τα περιγράμματα, οι τονικές μεταβάσεις και τα φώτα, δηλαδή όσα δίνουν ένταση και σαφήνεια στη ζωγραφική, έχουν εκπέσει ή ατονήσει, με αποτέλεσμα οι μορφές να δίνουν εντύπωση αβρότητας και εκζητήσεως, εντονότερης από ό,τι αυτές διέθεταν στην αρχική τους κατάσταση. Πάντως το σωζόμενο υλικό επιτρέπει να διαφανούν οι νέες εικαστικές αξίες της εποχής αλλά και οι αξιοσημείωτες ικανότητες του ζωγράφου.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού οι ανθρώπινες μορφές καλύπτουν ασφυκτικά όλη τη διαθέσιμη επιφάνεια, αφήνοντας ελάχιστο χώρο για ανάπτυξη φυσικού ή αστικού τοπίου. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό δεν υποδηλώνει τις διαστάσεις του χώρου, μολοντί τα οικήματα (εικ. 70) έχουν ορατές τις τρεις πλευρές. Η στερεομετρική αντίληψη εκφράζεται εναργώς στο ορεινό τοπίο, όπου τα βουνά θυμίζουν κυβισμένους λίθινους όγκους. Λεπτομέρειες, πραγματολογικού χαρακτήρα, υποδηλώνουν τη βούληση του καλλιτέχνη για αναφορά στα εγκόσμια πράγματα. Τα γραπτά οικοδομήματα περιλαμβάνουν μορφολογικές και κατασκευαστικές λεπτομέρειες, οικείες στη σύγχρονη με του εξεταζόμενου ναού αρχιτεκτονική. Εκτός των αξιοπρόσεκτων αυτών στοιχείων, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες στον εικονογραφημένο Βίο του Αγίου Νικολάου, όπως οι καλυμμένοι με μάκτρο οφθαλμοί του καταδικασμένου σε αποκεφαλισμό άνδρα, τον οποίο όμως σώζει ο ιεράρχης της Εκκλησίας. Επίσης στη σκηνή, όπου ο ίδιος Άγιος σώζει από βέβαιη βύθιση ιστιοφόρο πλοίο, ο πρώτος εκ των τριών ανδρών καλύπτει έντρομος το πρόσωπό του, με τρόπο επιτυχή⁸.

Όσον αφορά στο σχέδιο του ζωγράφου της Bojana, θα έλεγα πως εμφανίζει αδυναμίες, εξ αφορμής της πλημμελούς αρθρώσεως των μελών του σώματος. Οι ανθρώπινες μορφές διαθέτουν ραδινές αναλογίες, σε πολλές όμως περιπτώσεις το κεφάλι είναι δυσαναλόγως μεγάλο, τοποθετημένο σε ώμους μικρού πλάτους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Χριστού στην παράσταση της *Eis Άδου Καθόδου* (εικ. 71)⁹. Ο αναστημένος Ιησούς εικονίζεται ευθυτενής, και μόνον τα πέλματα υπαινίσσονται την προς τα πρόσω κίνηση. Ελάχιστες είναι οι εκφραστικές συστροφές και οι χειρονομίες. Πάντως ωραία αποδίδεται η κίνηση άνδρα, σε κατατομή, ο οποίος καταρρίπτει άγαλμα γυμνής θεάς σε επεισόδιο από το Βίο του αγίου Νικολάου¹⁰. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση ενός εκ των Αποστόλων στη σκηνή της *Μεταμορφώσεως*¹¹. Ούτος εικονίζεται χαμαί, υπτίως τοποθετημένος και με τις παλάμες στο πρόσωπο.

Στο διάκοσμο της Bojana τα ενδύματα φέρουν ικανά στοιχεία κομηνήνειας προελεύσεως, ενίοτε πραγματολογικού χαρακτήρα. Ωστόσο, οι υπόλευκες γραμμές, οι οποίες σημειώνουν το φως επιχρίονται στην κορυφή των πτυχώσεων, μεταξύ των δύο παράλληλων σκοτεινών ορίων που αυτές ορίζουν. Τούτο υποδηλώνει τη βούληση του ζωγράφου για ανάδειξη του όγκου των πτυχώσεων, έστω και εάν τούτο συντελείται με τρόπο αφελή και αποσπασματικό. Η επινόηση

[Εικ. 71]

Bojana.

Ι. Ν. Αγ. Νικολάου και Παντελεήμονος.

Η Eis Άδου Κάθοδος του Χριστού.





[Εικ. 72]
Bojana.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου και
Παντελεΐμονος.
Ο Αγ. Νικόλαος.
Λεπτομέρεια.

αυτή, δηλαδή η ψευδαίσθηση του ανάγλυφου, εκφράζεται εναργώς στα πρόσωπα. Στις μορφές του ένθρονου Χριστού Ευεργέτη, της Παναγίας Οδηγήτριας, η οποία εικονίζεται στο τύμπανο άνωθεν του προς το ιερό Βήμα ανοίγματος, και του Αγίου Νικολάου (εικ. 72) υιοθετείται ιδίωμα φυσιοκρατικό, κατά τον τύπο που εισάγει ο ζωγράφος της μονής Studenica. Οι νέες τάσεις εκδηλώνονται στη λεπταίσθητη μεταχείριση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, στο μετριασμό της εντάσεως ή και στην απουσία των περιγραμμάτων, στην επιμελή απόδοση του ανάγλυφου, πολλάκις μέσω της εκμεταλλεύσεως της φωτοσκιάσεως, και κυρίως στην ένδειξη οργανικής συνοχής των επιμέρους όγκων του προσώπου. Ας σημειωθεί ότι στις ολόσωμες μορφές των πλευρικών τοίχων τα πρόσωπα αποπνέουν εκλέπτυνση, ευαισθησία και ηδύτητα, οικεία σε δείγματα εικαστικά, δυτικοευρωπαϊκής ή «σταυροφορικής» εμπνεύσεως. Η μορφή του διακόνου Λαυρεντίου αποδεικνύει, θεωρώ, του λόγου το αληθές¹².

Προσφάτως η Μ. Παναγιωτίδη θα υποστηρίξει πως οι νωπογραφίες της Bojana συνδέονται με ανάλογου ύφους εικόνες και τοιχογραφίες της μονής Σινά¹³ και επίσης με το ψηφιδωτό του υπερώου της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως με τη Δέση (εικ. 161). Θα συνδέσει προσέτι το ύφος των έργων αυτών με τη Νίκαια και τη δυναστεία των Λασκαριδών.

Για τη σχέση των καλλιτεχνικών έργων της εποχής με τη Νίκαια έχω ήδη μιλήσει στην εισαγωγή του ανά χειρας βιβλίου. Ως προς τη συγγένεια

των εξεταζόμενων τοιχογραφιών με το ιδίωμα εικόνων και τοιχογραφιών της μονής Σινά η Μ. Παναγιωτίδη δεν αστοχεί. Μάλιστα, όπως πιστεύω, η σχέση αυτή βεβαιώνει τον απόηχο στο βουλγαρικό διάκοσμο της τέχνης των εργαζομένων για Δυτικούς παραγγελιοδότες ζωγράφων. Δείγματα εικαστικά της τέχνης αυτών θα είχε ίσως υπόψη του ο καλλιτέχνης της Bojana, ιδίως εάν δεχθούμε την εκπαίδευσή ή την προέλευσή του από τη λατινική Κωνσταντινούπολη ή τη Θεσσαλονίκη. Ωστόσο, δεν με βρίσκει σύμφωνο ο συσχετισμός των εν λόγω τοιχογραφιών με το ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως. Τούτο διότι η μεταξύ τους ομοιότητα είναι επίπλαστη και συμπτωματική. Η τέχνη στη Bojana προϋποθέτει την παράδοση της εποχής των Κομνηνών, καταφανή στο σχέδιο και τις ανατομικές λεπτομέρειες¹⁴. Προϋποθέτει επίσης την τέχνη του ζωγράφου του Βήματος και των μεμονωμένων μορφών του βόρειου τοίχου στην Παλαιά Μητρόπολη Βερόιας (1215/6-1224/5), όχι όμως και την τέχνη του ψηφιδωτού της Βασιλεύουσας, η οποία, όπως θα δείξω σε άλλο σημείο της μελέτης, εκφράζει άλλης τάξεως εικαστικό περιβάλλον.

Θα ήθελα, τέλος, να σημειώσω ότι σε εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο Μουσείο Τέχνης Yaroslav (μέσα 13ου αι.)¹⁵ απαντούν ανάλογα με των τοιχογραφικών της Bojana γνωρίσματα, γεγονός που υποδηλώνει ότι το ιδίωμα του περίφημου μνημείου δεν πρέπει να θεωρηθεί μεμονωμένο. Το ίδιο πιστοποιεί, κατά τη γνώμη μου, η μορφή αρχαγγέλου στο ταφικό κιβώριο του καθεδρικού της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της ίδιας πόλεως¹⁶. Το σωζόμενο τμήμα του αρχιτεκτονήματος περιλαμβάνει γραπτή διακόσμηση, από την οποία σώζονται τέσσερα εικονιστικά δείγματα, και αυτά όχι ομολόγου εικαστικής νοοτροπίας. Μεταξύ τούτων ξεχωρίζει η μορφή αρχαγγέλου σε στηθάριο¹⁷. Τα γνωρίσματα της συγκεκριμένης μορφής παραπέμπουν ευθέως στο ύφος του ζωγράφου της Bojana.

Στην περιοχή της Παλαιάς Σερβίας σώζεται ένα εκ των αριστουργημάτων της τέχνης της μεσαιωνικής Ευρώπης, στο οποίο εκδηλώνεται σαφώς η «αναγεννητική» διάθεση της εποχής του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου και η ροπή προς το ηρωικό ήθος, όπως αυτό καθιερώνεται στη μονή Mileševa. Πρόκειται για την περίφημη γραπτή διακόσμηση του καθολικού της Αγίας Τριάδος στη μονή Sopoćani.

Η μονή και το καθολικό ιδρύεται μεταξύ των ετών 1258 και 1265, ως ταφικό μνημείο του Στέ-

φανου Υιοῦ Ι του καλούμενου Μεγάλου (1243-1276), νεότερου γιου του Στέφανου του Πρωτοστέππου και της Άννας Dandolo, της εγγονής του διαχειριστή της Τέταρτης Σταυροφορίας, Enrico Dandolo. Αργότερα, και πάντως προ της τελευταίας του σέρβου ηγεμόνα (1277), ο ναός και τα συναπτά παρεκκλήσια θα δεχθούν πλούσια εικονογράφηση, επικής, θα έλεγα, πνοής¹⁸.

Στο καθολικό αυτό, όπως και στο ναό του Ευαγγελισμού στη μονή Gradač (1275/6)¹⁹, που είναι έξοχο έργο του ίδιου εργαστηρίου, οι τοίχοι, δηλαδή η κενή επιφάνεια, η οποία παρεμβάλλεται μεταξύ των μορφών, είναι καλυμμένοι με φύλο χρυσού. Επί της εν λόγω επιφάνειας εφαρμόζεται γραπτή απομίμηση ψηφίδων. Στη Soročani τέσσερα είναι τα χρώματα που χρησιμοποιούνται: το κόκκινο, το γαλάζιο, η όχρα και το πράσινο (*terra verde*). Τα χρώματα βάσεως, ανεξαρτήτως χροιάς, αποκτούν φωτεινότητα με την πρόσμιξη λευκού, κατά κανόνα δε απολήγουν σε αυτό. Ο «αποχρωματισμός» που επιφέρει η καθολική χρήση του λευκού παραπέμπει σε αρχαιότερες εικαστικές εφαρμογές. Επισημαίνεται πως τούτο δεν ισχύει για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Morača. Εδώ διασώζεται το τοπικό χρώμα, παρότι είναι το λευκό που ορίζει το ύψος του τόνου.

Στο γραπτό διάκοσμο του καθολικού της μονής Soročani η αρχιτεκτονική επιφάνεια, η οποία διατίθεται για τις παραστάσεις και ο χώρος, ο οποίος φιλοξενεί τις μορφές, διευρύνεται. Ο ζωγράφος αναπτύσσει τις παραστάσεις του, λαμβάνοντας υπόψη την αρχιτεκτονική μορφολογία του κτηρίου και τις εκφραστικές δυνατότητες των επιφανειών του. Τούτο διασφαλίζει αφενός την οργανική σχέση και την ενότητα αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής και αφετέρου εντείνει την αίσθηση του μνημειώδους. Όμως η αίσθηση αυτή προκύπτει συνάμα από το χαρακτήρα της ίδιας της ζωγραφικής, ήτοι από τη μελετημένη διαχείριση της θέσεως, της κλίμακας και των αξονικών διατάξεων των ανθρώπινων μορφών. Προς τούτοις, το χρώμα και η χάραξη των βασικών συνθετικών αξόνων εναρμονίζει αρχιτεκτονική και ζωγραφική, παρά την πολυπροσωπία των σκηνών.

Όσον αφορά στη διατύπωση του χώρου, ο κύριος ζωγράφος της μονής Soročani δεν επιχειρεί εικαστικό άλμα, ανάλογο των δυνατοτήτων του. Στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 73)²⁰ τα αρχιτεκτονήματα αρθρώνουν το χώρο κυρίως με το μέγεθος και το σχήμα τους, και λιγότερο με τη διάταξη των πλευρών τους. Ορισμένα, οικοδομήματα, όπως αυτά της ανωτέρω παραστάσεως, «φέρουν» κιονόκρανα και εντοιχισμένα ανάγλυφα, κλασικής εμπνεύσεως. Οραία επίσης σχεδιάζεται ο εξώστης με τις γυναίκες, οι οποίες θρηνούν για το θάνατο της Παναγίας. Επισημαίνεται πως τα κτήρια, όπως και τα έπιπλα, σχεδιάζονται υπό γωνία, με τις διασταυρούμενες διαγώνιες των όψεών τους παράλληλες. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ορθή και συνεπή αντίληψη του χώρου, μολονότι κτήρια και μάνδρες δεν οριοθετούν τρισδιάστατο πεδίο δράσεως, εφόσον οι διαγώνιές τους είναι παράλληλες και όχι συγκλίνουσες. Το ίδιο ισχύει και για το ορεινό τοπίο. Εδώ, οι βραχώδεις όγκοι πλάθονται με διάθεση νατουραλιστική, αλλά και πάλι λειτουργούν ως σκηνικό, μη έχον βάθος.

Στις τοιχογραφίες της μονής Soročani τα πρόσωπα γεμίζουν τη σύνθεση όχι μόνον με τον αριθμό τους, αλλά και με το εύρος και τη διάταξή τους. Οι ανθρώπινες μορφές είναι ρωμαλέες, με ευρείς λαιμούς, ώμους και γοφούς, όπως και στη Morača. Διαθέτουν οντότητα, καθώς ο θεατής «αισθάνεται» τις διαστάσεις τους. Η αίσθηση της «αλήθειας» των μορφών εντείνεται εξ αφορμής του μεταξύ των διαλόγου, κατάδηλου τόσο στις ανταποκρίσεις των χειρονομιών όσο και στα αντιμέτωπα πρόσωπα. Η κίνηση συνιστά ένα ακόμη στοιχείο ενδείξεως της οντότητάς των προσώπων. Αυτή τη φορά όμως η κίνηση δεν αποσκοπεί μόνον

[Εικ. 73]
I. M. Soročani.
Καθολικό.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.





στην έκφραση συναισθήματος, αλλά και στην ανάδειξη της δράσεως και του χώρου που οι μορφές ορίζουν. Οι περισσότερες εξ αυτών εικονίζονται σε χιασμό, με το ένα σκέλος άνετο και το άλλο στάσιμο. Όσες εικονίζονται κατά κρόταφον, και είναι πολλές αυτές, ουδεμία σχέση έχουν με το grotesque χαρακτήρα αντίστοιχων μορφών, τόσο στην παλαιότερη όσο και στη μεταγενέστερη της Soročani τέχνη του Βυζαντίου. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στη συνομιλία των δύο ποιμένων στη Γέννηση του Χριστού, οι δύο μορφές εκφράζουν έλλογη σχέση, ως προς τη στάση τους. Ο νεαρός άνδρας, με την πλούσια κόμη, εικονίζεται μετωπικός, στραμμένος προς τη μορφή του γηραιού ποιμένα, ο οποίος φέρει δέρας και πύλο. Περιπύσσεται τη ράχη του συντρόφου του με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο δείχνει προς το θείο γεγονός. Εξ αντιθέτου, η γηραιά μορφή είναι ορατή εκ πλάγιου και σε αντικίνηση, που οφείλεται στη στήριξή της σε ράβδο. Στην παράσταση της Σταυρώσεως (εικ. 74), η οποία διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο, το σώμα του Ιησού, με το αναγεγνέτο κεφάλι και διαγωνίως σχεδιασμένους τους βραχίονες, είναι οξέως κυρτωμένο από το βάρος. Η Παναγία, στα αριστερά, διπλώνει, λιπόθυμη, τον κορμό της στον κόλπο του Ιωάννη. Ο μαθητής του Χριστού συγκρατεί τη Θεοτόκο, σε μια κίνηση έξοχου χιασμού, κορμού και μηρών. Πλήθος μορφών στα δεξιά παρακολουθεί τα τεκταινόμενα.

[Εικ. 74]
I. M. Soročani.
Καθολικό.
Η Σταύρωση του Χριστού.

Τα δύο προρρηθέντα δείγματα επαρκούν νομίζω για να αποκαλύψουν τη συνθετική και σχεδιαστική ικανότητα του κύριου ζωγράφου της μονής Soročani, η οποία δεν εξαντλείται στην απόδοση αναλογιών και διαστάσεων, αλλά εξικνείται μέχρι δηλώσεως του διαλόγου και των συναισθημάτων. Όμως οι λαμπρές του επιδόσεις δεν ολοκληρώνονται εδώ. Ένα εκ των σπουδαιότερων επιτευγμάτων του αποτελεί ο τρόπος αποτυπώσεως των ενδυμάτων, διόλου άσχετος με τη βούληση του καλλιτέχνη για αληθοφάνεια.

[Εικ. 75]
I. M. Soročani.
Καθολικό.
Η Πεντηκοστή.

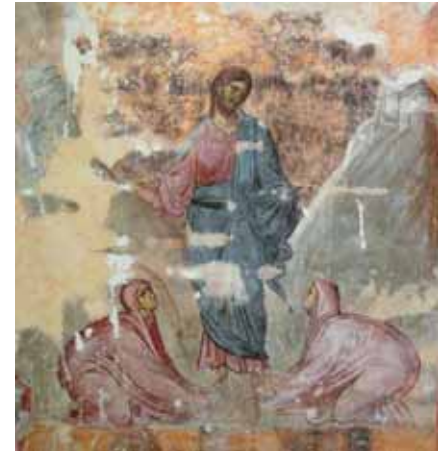
Σε όσα ενδύματα έχουν φιλοτεχνηθεί από το χέρι του είναι φανερό η πρόθεση για χειραφέτηση από την παράδοση του 12ου αιώνα, έκδηλη ακόμη σε αναδιπλώσεις στην ανακολαφή και τα κράσπεδα των χιτώνων. Ο ζωγράφος επιχειρεί να δηλώσει την κόλπωση των πτυχώσεων με την τοποθέτηση του φωτός μεταξύ των δύο σκοτεινών γραμμών, οι οποίες ορίζουν τις πτυχώσεις, και όχι στο όριο της μιας εκ των δύο, ως είθισται. Με τον τρόπο αυτό η πτυχή δίνει εντύπωση όγκου, ημικυκλικής διατομής. Προς τούτοις η φυσικότητα των ενδυμάτων εκφράζεται στην κίνηση των πτυχώσεων και στην κατεύθυνσή τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των πτυχών μεταξύ των κνημών στις καθήμενες αποστολικές μορφές της παραστάσεως της Πεντηκοστής (εικ. 75) και αυτών στα ιμάτια των Μυροφόρων στη σκηνή Μη μου Άππου (εικ. 76). Στις περιπτώσεις αυτές οι πτυχές ομοιάζουν ανάγλυφες και είναι δομημένες με λογική, προαναγγέλλοντας ούτω τις προ του 1300 εξελίξεις στην Ιταλία. Επί αυτών ρέει το φως, το οποίο ατονεί ομαλώς στις σκοτεινές περιοχές των ενδυμάτων.

Η φυσικότητα που εκδηλώνεται στη ζωγραφική υφασμάτων, πραγματώνεται επίσης, και σε με-

γαλύτερο ίσως βαθμό, στα πρόσωπα και στην απόδοση κόμης και γενείου. Ο κύριος καλλιτέχνης της μονής Σοροčani «ανασυντάσσει» το κλασικιστικό ιδανικό της μετεικονομαχικής αυτοκρατορικής τέχνης, συνδυάζοντας αυτό με μια πρωτόγνωρη ελευθερία στην απόδοση της φόρμας²¹. Στη μορφή, δείγματος χάριν, του ευαγγελιστή Ιωάννη Θεολόγου, στο ΝΑ σφαιρικό τρίγωνο, και σε αυτήν του αποστόλου Πέτρου (εικ. 77) τα εξέχοντα και τα εισέχοντα μέρη προσδιορίζονται τονικώς, με πλάσιμο συνεχές. Με τούτο εννοώ ότι ο προπλασμός, η σάρκα και τα ρόδινα υποσκιάσματα πλάθονται ταυτοχρόνως, ως ενιαία φόρμα, και όχι με το σύστημα της βαθμιδωτής διατάξεως της κομνήνειας περιόδου. Επιπλέον τα περιγράμματα των ανατομικών όγκων είναι συμφυή στη φόρμα, παρότι οι επιμέρους αυτοί όγκοι απαρτίζουν σύνολο, αρμοσμένο σε ένα επίπεδο. Αυτός είναι ο λόγος που τα κεφάλια στη Σοροčani και το Gradač φαίνονται ελαφρώς πεπλατυσμένα. Αλλά είναι και κάτι άλλο: ο ζωγράφος της μονής Σοροčani αγνοεί το σκιοφωτισμό, όπως θα γίνει αντιληπτός από τον Masaccio και εφεξής. Μάλιστα η αντιληπτική περί φωτός αδυναμία είναι εμφανής στις κοσμικού χαρακτήρα και πολιτικής σκοπιμότητας παραστάσεις, όπως η Κοίμηση της Άννας Dandolo, της μητέρας του Στέφανου Uroš I, (εικ. 78) και η Παρουσίαση στη Θεοτόκο των υιών της. Το ίδιο μαρτυρεί και η Εκφορά του σκηνώματος του Αγίου Συμεών (= Στέφανου) Nemanjić και η Κοίμησή του, σκηνές που ιστορούνται αμέσως μετά το 1268 στο νάρθηκα του ναού, οι πρώτες, και στο ομώνυμο παρεκκλήσιο, οι δεύτερες, υπό άλλου ζωγράφου, συνεργάτη του πρωτομάστορα. Τα κύρια πρόσωπα, τα οποία συμμετέχουν στα δρώμενα των παραστάσεων αυτών είναι ιστορικά, κρίνοντας και από την τεχνική, η οποία ακολουθεί τις εικαστικές συμβάσεις στην απεικόνιση αυτοκρατόρων²².

Εν πάση περιπτώσει, θα ήταν άδικο για ένα ζωγράφο του 13ου αιώνα, ωσάν αυτόν της μονής Σοροčani, να υποβαθμίσω την τέχνη του, εξ αφορμής μιας «αδυναμίας», η οποία δεν συνδέεται με την προσωπική του καλλιτεχνική όραση ή δεξιότητα, αλλά με αυτήν μιας ολόκληρης κοινωνίας, συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Αντιθέτως, θα ήταν σωστό να εγκωμιάσω το υψηλό του χάρισμα και το εικαστικό άλμα που αυτός πραγματοποιεί στα μέσα του 13ου αιώνα, το οποίο μάλιστα προηγείται πολλών άλλων, σπουδαίων επίσης, εικαστικών επιτευγμάτων της μεσαιωνικής Ευρώπης.

Ποια είναι η προέλευση του καλλιτέχνη της μονής Σοροčani, δεν είναι γνωστό. Αναρωτιέται όμως κανείς: πόσο πιθανό είναι ο μεγαλοφυής αυτός δημιουργός, με εναργή τη βούληση προς την αληθοφάνεια και το ηρωικό ήθος, να συνδέεται με επαρχιακό καλλιτεχνικό κέντρο; Αντιθέτως, με δεδομένη τη σχέση του ζωγράφου με τη μητροπολιτική εικαστική παράδοση, όπως αυτή εκφράζεται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα της περιόδου²³, τείνω να αποδεχθώ την προέλευσή του από την Κωνσταντινούπολη. Η σχέση του κύριου ζωγράφου της μονής Σοροčani με την τέχνη της πρω-



[Εικ. 76]
Ι. Μ. Σοροčani.
Καθολικό.
Μη μου Άπτον.

[Εικ. 77]
Ι. Μ. Σοροčani.
Καθολικό.
*Ο Απ. Πέτρος.
Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 78]
Ι. Μ. Σοροčani.
Καθολικό.
*Η Κοίμηση της
Άννας Dandolo.*



τεύουσας του Βυζαντίου τεκμηριώνεται επίσης από το γεγονός της επιδράσεως (= όχι μιμήσεως) της τέχνης του σε έργα αποκλειστικώς μητροπολιτικής ή ηγεμονικής χορηγίας, τα οποία θα φιλοτεχνηθούν στην περιοχή της μείζονος Μακεδονίας και της Κωνσταντινουπόλεως στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα, με έξοχο δείγμα τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Παμμακάριστου και κυρίως του ναού του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος.

Εντούτοις, η εικαστική αντίληψη και πρακτική του πρωτομάστορα της μονής Σοροčani «αποτυγχάνει» να επηρεάσει το σύνολο της μνημειακής ζωγραφικής ανατολικώς της Ιταλίας. Είτε λόγω των υψηλών του επιτευγμάτων είτε λόγω του συντηρητικού κλίματος της περιόδου, τα εργαστήρια της Βαλκανικής διστάζουν να χειραφετηθούν πλήρως από την ύστερη κοινή παράδοση. Ενδεικτική είναι η περίπτωση ορισμένων διακοσμήσεων στην περιοχή του Prilep, όπως αυτή στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1270-1280), ιδίως δε των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Νικολάου στην κώμη Manastir του Mariono (1265/6 ή 1271/2)²⁴.

Ο τελευταίος ναός, συμφώνως προς την επιγραφή στο νότιο κλίτος του ναού, οικοδομείται το έτος 1095, με τη συνδρομή του μοναχού Αλεξίου, συγγενή του αυτοκράτορα Αλεξίου Α΄ Κομνηνού. Ο δε εικονογραφικός του διάκοσμος συνδέεται με την ηγουμενία του Ακακίου, μοναστικής προσωπικότητας μεγάλης εμβέλειας, και πιθανότατα με τη χορηγική δραστηριότητα του Ιωάννη Διακόνου και Ρεφενδάριου της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας κατά την έβδομη-όγδοη δεκαετία του 13ου αιώνα, κατ' άλλη επιγραφή του ναού²⁵. Επισημαίνεται πως ο ίδιος αξιωματούχος κληρικός μνημονεύεται, ως αφιερωτής, στην οπίσω όψη ευμεγέθους εικόνας από τη Struga Αχρίδας, με τον Άγιο Γεώργιο ολόσωμο²⁶. Πιστεύεται δε πως ο ζωγράφος της εικόνας αυτής, ονόματι Ιωάννης, είναι ο υπεύθυνος για την εικονογράφηση του ναού του Αγίου Νικολάου στο Manastir.

Πράγματι ένα ευρύ σύνολο τεχνοτροπικών ομοιοτήτων συνδέει την ανωτέρω εικόνα με τον εξεταζόμενο διάκοσμο. Καταρχάς είναι εμφανής η προσκόλληση στις επιταγές του τέλους του 12ου αιώνα. Η απουσία ενδείξεων χώρου, η επιπεδότητα των δευτερευόντων στοιχείων των σκηνών (κτίρια, έπιπλα) αλλά και των ανθρώπινων μορφών (Ιεράρχες αψίδας) και, τέλος, η περιγραφή των επιμέρους όγκων, ήτοι η σχεδίαση αυτών ως ανεξάρτητων μεταξύ τους στοιχείων, είναι ενδεικτική της συντηρητικότητας του διακόσμου. Το αυτό υποδεικνύουν και άλλα στοιχεία, όπως η διαχείριση της πτυχολογίας, με τα πολλαπλά, ογκούμενα υπό του ανέμου, αποπτύγματα και τη διάχυση του φωτός σε όλη την έκταση των ενδυμάτων, και η σχηματική απόδοση της κόμης και τις τριχοφυΐες. Ωστόσο, το ρωμαλέο των μορφών, η ήπια διαβάθμιση των τόνων, σε ενδύματα και πρόσωπα, η διάθεση για πλαστική ανάδειξη των επιμέρους όγκων, σε ορισμένες περιπτώσεις, τεκμηριώνει την επαφή του ζωγράφου Ιωάννη με τις νέες τάσεις της περιόδου.

Έτι μάλλον χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των τοιχογραφιών του παλαιού ναού της σκήτης της μονής Χιλανδαρίου, ο οποίος σεμνύνεται στο όνομα της Αγίας Τριάδος (Spasova Voda) (1260-1270)²⁷. Ο ναός οικοδομείται με χρήματα του ηγεμόνα Στέφανου Uroš I, του κτήτορα και χορηγού της μονής Σοροčani. Εντούτοις, οι τοιχογραφίες δεν συντάσσονται με τις νεοπρεπείς τάσεις στις νωπογραφίες της μονής Σοροčani, καίτοι η ποιότητά τους διόλου αμελητέα είναι. Το ίδιο ισχύει και για τις σωζόμενες, κυρίως στο νάρθηκα και το περίστω, τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο πύργο της μονής Χιλανδαρίου (πριν το 1282)²⁸. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου εμφανίζουν αμέλεια και τραχύτητα στο χειρισμό της φόρμας, μολονότι ανταποκρίνονται στο εικαστικό γίγνεσθαι του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα.

Στη συνάφεια αυτή, αξίζει να επισημανθεί η περίπτωση ενός λειψάνου τοιχογραφίας, σήμερα στο Μουσείο-Κειμηλιοφυλάκιο της μονής Βατοπαιδίου στη χερσόνησο του Άθω. Στο σπάραγμα αυτό εικονίζεται ένθρονη Θεοτόκος, στον τύπο της Γλυκοφιλούσας, με τους συνοδούς αγγέλους, Μιχαήλ και Γαβριήλ, εν μέρει ορατούς όπισθεν του επί της έδρας ερεισίνωτου²⁹ (εικ. 79).

Ο Ε. Τσιγαρίδας χρονολογεί την τοιχογραφία στο φθίνοντα 13ο αιώνα. Πράγματι, πολλά μορφικά στοιχεία παραπέμπουν στο ύφος έργων της Μακεδονίας της περιόδου αυτής. Το εύρωστο των

μορφών, τα πλατιά πρόσωπα με τους στιβαρούς λαιμούς, οι πράσινες σκιάσεις στο περίγραμμα κ.α. Θυμίζω όμως και πάλιν ότι τα γνωρίσματα του όψιμου 13ου αιώνα, όπως αυτά που μόλις ανέφερα, απαντούν πολύ παλαιότερα, ιδίως στα έργα του πρώτου μισού του ίδιου αιώνα. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι οι δύο αγγελικές μορφές της τοιχογραφίας εκδηλώνουν θαυμαστή ομοιότητα με τις αντίστοιχες μορφές στις εικόνες της μονής Σινά, οι οποίες εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο και χρονολογήθηκαν προς το 1250 (εικ. 67, 68). Έτερα στοιχεία, όπως το μικρό, εν σχέση με το σώμα, κεφάλι των αγγέλων, με την εκζήτηση στους βοστρύχους, η ευρεία επίπεδη παρειά και η αιχμηρή σιαγόνα της Θεοτόκου, τα ερυθρά περιγράμματα στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, ο τρόπος αποδόσεως του ιματίου της Παναγίας, το οποίο πλάθεται κατά φύση, χωρίς τη συνήθη στον όψιμο 13ο αιώνα ταινιωτή διαβάθμιση, προτείνουν σχέση κυρίως με εικόνες των μέσων του 13ου, οι οποίες θεωρείται πως επηρεάζονται από το «σταυροφορικό» ιδίωμα³⁰. Αξιοσημείωτη κρίνεται η ομοιότητα της Θεοτόκου με την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο ναό του San Frediano στην Pisa³¹. Η τελευταία εικόνα χρονολογείται από τους ερευνητές στα 1265-1275. Η υψηλή της ποιότητα, η προφανής εξάρτησή της από τις εξελίξεις στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα και η στυλιστική ομοιοτήτά της με την τοιχογραφία της μονής Βατοπαιδίου, δικαιολογεί το συσχετισμό που επιχειρώ, καθώς και τα «Δυτικά» στοιχεία του εξεταζόμενου εικαστικού πονήματος.

Το γεγονός του συγκερασμού στοιχείων τόσο εκ της τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα όσο και εκ αυτής του δεύτερου προτείνει χρονολόγηση στην έβδομη-όγδοη δεκαετία του 13ου αιώνα. Εάν έχω δίκιο, τότε όντως ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα σπουδαίο εργαστήριο ζωγραφικής, το οποίο δραστηριοποιείται στο Άγιον Όρος επί εποχής Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου και του οποίου η ποιότητα της τέχνης κρίνεται εφάμιλλη αυτής του ναού στη Βοjana και του καθολικού της μονής Sorocani.

Η χειραφέτηση από τη δισδιάστατη ανάπτυξη της φόρμας, η οποία πραγματώνεται στις προορρηθείσες μνημειακές διακοσμήσεις, καταγράφεται προσέτι στους εικονογραφημένους ναούς της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδος. Εντούτοις, η πρόθεση αυτή δεν βρίσκει παντού πρόσφορο έδαφος αναπτύξεως και υλοποιήσεως.

Στην περιοχή της Καστοριάς εντοπίζονται δύο, σημαντικά για ιστορικούς λόγους, σύνολα, των οποίων η τέχνη αποκαλύπτει την κλιμάκωση των καλλιτεχνικών τάσεων από το 1260 και εφεξής. Ένα εξ αυτών, του οποίου η πρώτη φάση χρονολογείται περί την έβδομη ή όγδοη δεκαετία του 13ου αιώνα, είναι οι τοιχογραφίες του τρίκογχου με ραδινό τρούλλο ναού της Θεοτόκου Σκουταριώτισσας και Ακαταμαχίτου, γνωστής ως Κουμπελίδικης, στο κάστρο της παραλίμνιας πόλεως³².

Ο ναός, ο οποίος συμφώνως προς την αποσπασματικώς σωζόμενη κτητορική επιγραφή αποτελεί καθίδρυμα αξιωματούχου από τη Χρυσόπολη (Σκούταρι), είναι κατάγραφος³³. Παρά τις εκτενείς φθορές και επιζωγραφήσεις, πολλές παραστάσεις και μορφές επιτρέπουν την κατανόηση της τέχνης του ζωγράφου και το ιδιάζον εικαστικό του ιδίωμα. Τούτο εκφράζει σειρά εικαστικών δεδομένων, όπως η σύνθεση, ως οργάνωση των μορφικών στοιχείων σε δύο διαστάσεις, η καθολική χρήση του λευκού χρώματος ως τονικής απολήξεως όλων σχεδόν των χρωμάτων και ο τυπικός χειρισμός των σκηνικών στοιχείων. Στις σωζόμενες χριστολογικές σκηνές, όπως της Εισ Άδου Καθόδου, παρατηρείται συνωστισμός μορφών, οι οποίες όχι μόνον εκτείνονται σε όλο το διαθέσιμο ύψος της παραστάσεως, αλλά και αποκρύπτουν τη θέα προς το βάθος. Μάλιστα, στις εν λόγω σκηνές οι μορφές είναι χον-



[Εικ. 79]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Η Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα.



[Εικ. 80]
Καστοριά.
Ι. Ν. Παναγίας
Κουμπελίδικης.
Η Αγία Τριάς.

δροειδείς ολίγον τι και με grotesque χαρακτήρα. Το ίδιο, αλλά σε αρκούντως μικρότερο βαθμό, μαρτυρούν οι ολόσωμες μεμονωμένες μορφές. Τούτες χαρακτηρίζει η ευρύτητα και το ρωμαλέο των σωμάτων, οι φυσικές αναλογίες, η πλούσια βαριά και ήπιων τονικών μεταβάσεων πυχυλογία, οι ευμεγέθεις και εντόνως γραμμένοι οφθαλμοί, η οξύτητα και το αδιαβάθμιτο της γραμμής που περιθέει τα πρόσωπα, η έκταση της ρόδινης σάρκας σε όλη τη διαθέσιμη επιφάνεια του ωχροπράσινου προπλασμού, ο οποίος είναι ορατός στα όρια των σαρκομάτων. Προς τούτοις αξίζει να σημειωθεί η επιθυμία του καλλιτέχνη της Κουμπελίδικης να επιτύχει ψευδαίσθηση όγκου και φυσικότητας, που όμως δεν επιτυγχάνει του σκοπού. Τα πρόσωπα είναι επίπεδα και μετρίως σχηματικά, ως προς την ανατομία. Επιπλέον οι επιμέρους όγκοι και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά χαλαρή σχέση έχουν με τη φόρμα. Το γεγονός τούτο υποδηλώνει ότι ο ζωγράφος της Κουμπελίδικης δεν αντιλαμβάνεται τη μορφή ως ενιαίο οργανισμό με εσωτερική αρμογή, αλλά ως διακοσμητική μορφή, η οποία εκτείνεται και αφορά στις δύο διαστάσεις.

Το τελευταίο εικαστικό δεδομένο δύναται να συνδεθεί με μία άλλη αξιοπρόσεκτη επιλογή του ζωγράφου: τη χρήση ορισμένων Δυτικών εικονογραφικών τύπων, που, στην περίπτωση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και βεβαίως της αμφιλεγόμενης θεολογικής παραστάσεως της Αγίας Τριάδος (εικ. 80)³⁴, τον οδηγεί σε «ξένους», εκ πρώτης όψεως, τρόπους σχεδιάσεως. Αναφέρομαι στο προοπτικώς ιδωμένο και σχεδιασμένο πόδι του Θεού-Πατέρα, λεπτομέρεια, η οποία συναντάται επίσης σε μικρογραφία ευαγγελίου, σήμερα στο Μουσείο Victoria and Albert (n. 8980Ε), με τον ευαγγελιστή Μάρκο (περί το 1200)³⁵.

Η διακοσμητική αντίληψη του ζωγράφου της Θεοτόκου Κουμπελίδικης, σε συνδυασμό με την απουσία χώρου στις σκηνές, την άκομψη αρμογή των όγκων και ορισμένες άλλες εικονογραφικές επιλογές, υποδεικνύει την επίδραση της ρωμανικής καλαισθησίας στη βυζαντινή, κατά τα άλλα, παιδεία του καλλιτέχνη. Η έκδηλη δε συγγένεια της τεχνοτροπίας του με ικανό

αριθμό έργων της εποχής, όπως το καθολικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Μοραζά (1260), η μορφή ενός εκ των αρχαγγέλων στο απόσπασμα ταφικού κιβωρίου στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης και άλλων ακόμη, τα οποία αναφέρει η Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη³⁶, διόλου υποβαθμίζει την ανωτέρω επισήμανση. Ας σημειωθεί ότι ο συσχετισμός των καστοριανών τοιχογραφιών με το ύφος αυτών της μονής Σοροκανί και των μικρογραφιών του κώδικα 5 της μονής Ιβήρων, τον οποίο προτείνει η ανωτέρω ερευνήτρια και επαναλαμβάνει ο Ι. Σίσσιου³⁷ κρίνεται άστοχος.

Οι μετά τα μέσα του 13ου αιώνα, μάλλον συντηρητικές τάσεις ευρίσκουν ανταπόκριση στο ναό του Αγίου Γεωργίου στην κώμη Ομορφοεκκλησιά (Γκάλλιστα), εγγύς της Καστοριάς (1260-1280). Κτητορική επιγραφή, άνωθεν της δυτικής εισόδου του νάρθηκα³⁸, αναφέρει ως κτίτορες του αδελφούς Νετζάδες, Νικηφόρο, Ιωάννη και Ανδρόνικο, και ως περίοδο οικοδομήσεως (sic) και εικονογραφήσεως τη βασιλεία του Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου (1282-1328) μετά της συζύγου, Ειρήνης Montferrat. Αναφέρει επίσης τον υιό Μιχαήλ Θ' και τη σύζυγό του, Μαρία της Αρμενίας. Όμως η χρονική, από κτίσεως κόσμου, ένδειξη 6795 [1286/7], η οποία θα μπορούσε ευλόγως να συσχετιστεί με την πρώτη φάση τοιχογραφιών, δεν συμφωνεί με τα αναγραφόμενα, καθόσον ο Μιχαήλ νυμφεύεται αργότερα. Όπως έχει δε παρατηρηθεί³⁹ η επιγραφή είναι «ανακαινισμένη» στο 15ο αιώνα. Την αβεβαιότητα, σχετικώς με τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού, επιτείνει το γεγονός των ποικίλων φάσεων εικονογραφήσεως και η αποσπασματικότητα του διακόσμου⁴⁰.



Στο ιερό Βήμα και στον κυρίως ναό του Αγίου Γεωργίου εργάζεται ικανός ζωγράφος, με τη βοήθεια ενός ακόμη, λιγότερο πεπαιδευμένου, το ύφος του οποίου συνδέεται εναργώς με το διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη μονή Soročani. Ως προς το σκηνικό βάθος ελάχιστα δύναμαι να υποστηρίξω, καθώς τα σωζόμενα τμήματα δεν το επιτρέπουν. Πάντως ενδιαφέρον παρουσιάζει η αίσθηση βάθους στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην αψίδα του Βήματος (εικ. 81), εξαιτίας των διαγώνιων γραμμών του κιβωρίου και της εικονιζόμενης αγίας τράπεζας. Ως προς το σχέδιο και τις αναλογίες, ο ζωγράφος του ναού δεν αστοχεί. Ευαρεστείται σε μορφές ευρύσωμες και ρωμαλέες, με ισχυρούς μηρούς και πρόσωπα πεπλατυσμένα. Επιθυμεί επίσης να καταστήσει τις μορφές όντα ζωντανά, μέσω της κινήσεώς τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ολόσωμου Αγίου Δημητρίου, στη βόρεια όψη του ΝΔ πεσσού, ο οποίος εικονίζεται να ανασύρει με βία το σπαθί του από τη θήκη. Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ζωγραφική ενδυμάτων. Αυτά υποδηλώνουν τον υποκείμενο όγκο. Το φως ρέει στις επιφάνειες των υφασμάτων, δίχως χρήση ταινιών διαβαθμίσεως του φωτός (λάμματα). Τούτο, σε συνδυασμό με τον ογκηρό σωληνοειδή τύπο των πτυχώσεων, παραπέμπει καταφανώς στην πτυχολογία που εφαρμόζεται στο καθολικό της μονής Soročani.

Όσον αφορά δε στην απόδοση των προσώπων, ο λαμπρός ζωγράφος της καστοριανής Ομορφοεκκλησιάς ακολουθεί ιδίωμα, ευρισκόμενο αναμέσον της τέχνης, την οποία καθιερώνει πρώτος ο ζωγράφος του Ρεć και ύστερα ο ηγετικός ζωγράφος του εργαστηρίου της μονής Soročani, και του ιδιώ-

[Εικ. 81]
Καστοριά.
Ομορφοεκκλησιά.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
*Η Παναγία της αψίδας,
η Κοινωνία των
Αποστόλων.*



[Εικ. 82]
Καστοριά.
Ομορφοκκλησιά.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο απόστοδος Πέτρος.

ματος, το οποίο υλοποιεί ο πρωτομάστορ του καθολικού του Αγίου Αχίλλειου στη μονή Agilje (Moravica) (1296). Τοιουτοτρόπως, στα πρόσωπα των προφητών του τρούλλου και σε αυτά των Αγίων στους πεσσοίς του ναού (εικ. 82) οι ανατομικοί όγκοι προβάλλονται αδρώς και με σαφήνεια. Άλλα ανατομικά γνωρίσματα, όπως οι κλείδες του στέρνου, αποδίδονται καλλιγραφικώς, όπως επίσης και οι βόστρυχοι της κόμης. Τα περιγράμματα είναι άλλοτε αιχμηρά και άλλοτε ενσωματωμένα στη φόρμα. Η σάρκα καλύπτει όλη σχεδόν την επιφάνεια του λαδοπράσινου προπλασμού. Πλάθεται επιμελώς στα όριά της, με προσθήκη ερυθρών υποσκιασμάτων. Τα λευκά φώτα επιχρίονται με διάκριση στα πρόσφορα σημεία, αλλά δεν υποδηλώνουν εστία εξωτερικού φωτός.

Είναι ολοφάνερο ότι ο δημιουργός των τοιχογραφιών της πρώτης φάσεως στην Γκάλλιστα ακολουθεί μάλλον συντηρητική απραπό, ιδίως εάν υποθεθεί πως ο διάκοσμος εκπονείται στα τέλη του 13ου αιώνα, όπως «πληροφορεί» η κτητορική επιγραφή. Ωστόσο, το ύφος του ζωγράφου συντάσσεται με τρόπους οικείους στα μετά το 1250 υψηλής στάθμης έργα της Βαλκανικής, ως ήδη τόνισα. Με δεδομένο δε το «αναξιόπιστο» της επιγραφής, τείνω να αποδεχθώ πως οι τοιχογραφίες στον Άγιο Γεώργιο αποτελούν προϊόν της εποχής του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου (1259-1282) και όχι του υιού Ανδρόνικου. Και υπ' αυτή την προϋπόθεση το έργο δεν κρίνεται περιφερειακό, παρά τη «δυσκολία» του ζωγράφου να υπερβεί τα εσκαμμένα.

Ο μάλλον συντηρητικός χρωστήρας των συνόλων της Καστοριάς απαντά ενισχυμένως και σε άλλα μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδος. Νοτιότερα της δυτικής Μακεδονίας, στην Πύλη Τρικάλων, βρίσκεται η βυζαντινή μονή, γνωστή ως Πόρτα Παναγιά. Η μονή και το καθολικό οικοδομείται και διακοσμείται με τη συνδρομή του σεβαστοκράτορος Ιωάννη Αγγέλου Κορνηνού Δούκα περί το έτος 1285⁴¹.

Από το εικονογραφικό διάκοσμο του ναού σώζονται λείψανα τοιχογραφιών και δύο ψηφιδωτές παραστάσεις στα μέτωπα των ανατολικών πεσσών, επεχόντων θέση δεσποτικών εικόνων. Εξ απόψεως καλλιτεχνικής, τα εν λόγω ψηφιδωτά επηρεάζονται από την υψηλών αξιώσεων ζωγραφική της περιόδου, ως προϊόντα αριστοκρατικής χορηγίας. Το σχέδιο και το

στήσιμο των ιερών μορφών παραπέμπει εμφανώς στην τέχνη του όψιμου 13ου αιώνα. Εντούτοις, ορισμένοι τρόποι προέρχονται από το μορφολογικό ρεπερτόριο της κομνηνικής ζωγραφικής. Ενδεικτική είναι η επιπεδότητα των μορφών, με το ύψος του τόνου να είναι κοινό εφ' όλων των επιφανειών και το φως να διαχέεται άνευ διακρίσεως.

Ιδιαίτερος σημαντικός για την ανάταση της μνημειακής ζωγραφικής στα τέλη του 13ου αιώνα αλλά και για την κατανόηση των στυλιστικών εξελίξεων περί τα τέλη της βασιλείας του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου κρίνεται ένας εισέτι τοιχογραφικός διάκοσμος, τη φορά τούτη στην περιοχή του Δουκάτου των Αθηνών του Οίκου των De la Roche (1205-1308). Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Γαλάτσι (τέλη 13ου αι.)⁴².

Στο ναό, του οποίου ο διάκοσμος έχει υποστεί σημαντικές φθορές και αλλοιώσεις, έχουν εργαστεί περισσότεροι του ενός ζωγράφοι και μάλιστα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, ως και το 17ο αιώνα. Κύριος ζωγράφος θεωρώ πως είναι αυτός, τον οποίο θα ονομάσω *ζωγράφος της ασπίδας του τρούλλου* με τον Χριστό Παντοκράτορα (εικ. 83). Ο ζωγράφος αυτός έχει ως φαίνεται ιστορήσει το παλαιότερο στρώμα του ιερού Βήματος, τον τρούλλο και γενικώς την ανωδομή του ναού, με τις χριστολογικές



[Εικ. 83]
Αθήνα.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.

και θεομνηστικές σκηνές, καθώς και μορφές προφητών και Αγίων στα εσωράχια και τους πλευρικούς τοίχους. Έχει επίσης ζωγραφίσει το κεντρικό τρουλλαίο τμήμα του νάρθηκα (σώζονται σπαράγματα) και το νότιο τμήμα του χώρου, με τις σκηνές του Γάμου εν Κανά⁴³ και των εκατέρωθεν προφητικών οραμάτων. Δικό του έργο είναι προσέτι ο κύριος όγκος των τοιχογραφιών του λεγομένου φραγκικού παρεκκλησίου, από την κόγχη του ιερού Βήματος μέχρι και την ανωδομή του δυτικού τμήματος. Σκηνές, όπως ο Αναπεσών στην καμάρα του Βήματος, και μορφές, όπως του προφήτη Δανιήλ (εικ. 84) και του επιβλητικού ολόσωμου Χριστού Σωτήρος στο ΒΔ πεσό⁴⁴ τεκμηριώνουν τα ανωτέρω.

Ο «ζωγράφος της ασπίδας του τρούλλου» συνεργάζεται στο ναό με έναν ακόμη, ο οποίος ιστορεί το ΒΔ και ΝΔ διαμέρισμα με σκηνές, όπως η Κοίμηση της Θεοτόκου, και μεμονωμένες ολόσωμες μορφές, όπως οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, στο βόρειο και νότιο άκρο των διαμερισμάτων (εικ. 85)⁴⁵. Έτερος καλλιτέχνης εικονογραφεί το βόρειο τμήμα του νάρθηκα, με τέσσερις σκηνές του Μαρτυρίου του Αγίου Γεωργίου⁴⁶, το μεταβατικό προς το παρεκκλήσιο διαμέρισμα, με σκηνές εκ της Παλαιάς Διαθήκης, και τους πλευρικούς τοίχους του δυτικού τμήματος του παρεκκλησίου, με τις λειτουργικές σκηνές του Μυστικού Δείπνου (εικ. 86)⁴⁷ και της Φιλοξενίας του Αβραάμ καθώς και



[Εικ. 84]
Αθήνα.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο προφήτης Δανιήλ.
Λεπτομέρεια.

ευάριθμες ασκητικές μορφές. Σε άλλο μεταγενέστερο χρωστήρα ανήκουν οι μορφές στο χώρο της Προθέσεως και του διακονικού του ιερού Βήματος του κυρίως ναού και πιθανώς ορισμένες αδιάγνωστες μορφές στα χαμηλά μέρη του νάρθηκα και του παρεκκλησίου.

Οι μορφές του κύριου ζωγράφου της αθηναϊκής Ομορφοεκκλησιάς είναι ρωμαλέες, με δυνατούς γοφούς, μπρούς και ευρέα πρόσωπα. Η ανατομία αποδίδεται συνοπτικώς. Η πυχολογία είναι πλασμένη με λεπτότητα, μολοντί οι γραμμώσεις παραμένουν αυστηρές. Τυπική είναι η χρήση των περιγραμμάτων στα πρόσωπα. Το πλάσιμο, όπως στην εντυπωσιακή μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλλο (εικ. 83), εκτείνεται ως τα όρια του σχεδίου, ούτως ώστε ο πράσινος προπλασμός να μετατρέπεται σε περίγραμμα. Η διευρυμένη αυτή σάρκα δέχεται έντονους ερυθρούς γλυκασιμούς, λαμπρύνεται δε υπό διακριτικώς τοποθετημένων γραμμικών φώτων.

Ο καλλιτέχνης των δυτικών διαμερισμάτων είναι έτι μάλλον συντηρητικός, με πολλές αναφορές στην τέχνη της περιόδου των Κομνηνών, διά τούτο και η στενή σχέση του ιδιώματός του με αυτό της Ομορφοεκκλησιάς Καστοριάς. Στο έργο του ζωγράφου αυτού οι μορφές είναι ευρύτερες και επίπεδες. Κυριαρχεί η γραμμική απόδοση στα ανατομικά χαρακτηριστικά και το αδρό πλάσιμο. Οι πτυχώσεις χαράζονται χωρίς αναφορά στην ανατομία του σώματος. Όλα τούτα παραπέμπουν στο συντηρητικό ύφος πολλών επαρχιακών διακοσμήσεων του όψιμου 13ου αιώνα. Όσον αφορά στον έτερο συνεργάτη του ζωγράφου «της ασπίδας του τρούλλου», δηλαδή αυτού που εργάζεται στο νάρθηκα και το παρεκκλήσιο, θα έλεγα πως διαθέτει καλό σχέδιο και ορθές αναλογίες. Όμως η πυχολογία του είναι άτακτη και άνευ οργανικής αρθρώσεως. Το δε πλάσιμο βάνουσο, με οξέως γραμμένους οφθαλμούς και ασταθή περιγράμματα.

Αξίζει να επισημανθεί πως τη νεοτερικότητα και ποιότητα των τοιχογραφιών του κύριου ζωγράφου της Ομορφοεκκλησιάς δεν «συμμερίζονται» όλοι οι εργαζόμενοι περί την Αττική και την ανατολική Στερεά Ελλάδα ζωγράφοι. Τούτο αποδεικνύεται σε πλήθος τοιχογραφιών, λόγου χάριν στις μορφές των δύο αγγέλων στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ακράϊφνιο Βοιωτίας (1311), χορηγία του Antoine de Flamenc, ιππότη του Δούκα των Αθηνών⁴⁸. Οι εν λόγω ζωγράφοι εμμένουν ως επί το πολύ σε πρότυπα της εποχής των Κομνηνών, ευάριθμα δε είναι τα τεχνοτροπικά στοιχεία που υποδηλώνουν ότι αυτοί εργάζονται στα τέλη του 13ου ή τις αρχές του 14ου αιώνα.

Αξίζει ωστόσο να γίνει λόγος για το διάκοσμο της κρύπτης του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου (του Νέου;) στην περιοχή Καμπιά Βοιωτίας, βορειοδυτικώς του Ορχομενού (γ' τέταρτο 13ου αι.)⁴⁹.

Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα και πλέον πρωτότυπα αρχιτεκτονικά μνημεία της μεσοβυζαντινής περιόδου, του οποίου το σχέδιο μιμείται τον τύπο του περίφημου καθολικού του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα (1011), η δε κατασκευή, αρχαία ελληνική πρακτική. Το καθολικό κοσμεύεται με τοιχογραφίες, μέρος των οποίων έχει αποκαλυφθεί κάτωθεν στρώματος ασβέστη στο χώρο του ιερού Βήματος. Για αυτές όμως θα μιλήσω παρακάτω, επειδή φαίνεται να έχουν φιλοτεχνηθεί σε μεταγενέστερη περίοδο. Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα φέρει μόνον η υποδομή του ναού.

Ο χώρος της κρύπτης, η οποία άλλοτε φαίνεται να λειτούργησε ως «εγκλείστρα»⁵⁰, σεμνύνεται σήμερα στο όνομα της αγίας Βαρβάρας. Εντούτοις, το εικονογραφικό της πρόγραμμα ουδέν σχετικό υποδηλώνει. Το ιερό Βήμα κοσμεύεται με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην ασίδα και ιεράρχες στον ημικύλινδρο (εικ. 87). Δεξιά της ασίδας εικονίζονται ο *Ἐξάρχος πάσης Βοιωτίας* Ιωάννης ο Καλοκτένης και ο Μόδεστος Ιεροσολύμων. Αριστερά δεσπόζει η ημίσωμη μορφή του Αγίου Νικολάου σε δέση. Οι πλευρικοί χώροι του ναού είναι διακοσμημένοι με ολόσωμες οσιακές μορφές, όπως ο Ιλα-



[Εικ. 85]
Αθήνα.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο απόστολος Πέτρος.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 86]
Αθήνα.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Μυστικός Δείπνος.
Λεπτομέρεια.



ρίων ο εκ Γαλισίου και ο Μελέτιος ο Νέος. Η Δέ-
ψη εικονίζεται στα δυτικά, κατά μήκος του άξονα
της θύρας. Η δε οροφή κοσμεείται με μετάλλια,
πλαισιωμένα με φυτικά θέματα. Πλην της Θεο-
τόκου της Δεήσεως, ουδεμία άλλη γυναικεία
μορφή εικονίζεται.

Οι τοιχογραφίες δεν σώζονται σε άρτια κα-
τάσταση. Αιθάλη έχει καλύψει τις ιερές μορφές,
πολλές εκ των οποίων έχουν υποστεί σκόπιμη
απόξεση, ιδίως των οφθαλμών. Παρά ταύτα, εί-
ναι δυνατή η στιλιστική τους ερμηνεία. Οι μορ-
φές διαθέτουν καλές αναλογίες, με έμφαση στο

[Εικ. 87]
Ορχομενός.
Ι. Μ. Αγ. Νικολάου.
Κρύπτη. Αψίδα.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ
με τους ιεράρχες Βασίλειο
και Ιωάννη Χρυσόστομο.

εύρος των ώμων και του λαιμού. Εκτός των Ιεραρχών και των εκατέρωθεν του Χριστού της Δεήσεως
μορφών, όλες οι άλλες εικονίζονται μετωπικές και μάλλον επίπεδες, εντός αυστηρού περιγράμματος.
Την επιπεδότητα εντείνουν σε ορισμένες περιπτώσεις οι γραμμώσεις που λειτουργούν ως βάση για
τη χρυσοκονδυλιά. Το ίδιο ισχύει και για τα διακοσμητικά μοτίβα επιτραχηλίων και επιμανικίων. Τα
ενδύματα, ωστόσο, προπάντων των μοναχών Αγίων, δηλώνουν όγκο, σε αρμονία με τον τρόπο των
πρωτομαστόρων της Ομορφοεκκλησιάς στην Καστοριά και στο Γαλάτσι των Αθηνών. Μολονότι δεν
υφίσταται φωτοσκίαση, οι γραμμές των πτυχώσεων διαφοροποιούνται ως προς το εύρος και τον τόνο,
προκειμένου να δηλώσουν το ανάγλυφο και τη ροή του υφάσματος. Τα πρόσωπα, όπως αυτό του Χρι-
στού Εμμανουήλ, είναι σχεδιασμένα με σεβασμό στη φυσική πραγματικότητα. Αποδίδονται με σάρ-
κωμα που απλώνεται σε όλη την επιφάνεια, αφήνοντας το χρώμα βάσεως ορατό στο περίγραμμα. Εν-
τάσεις φωτός, οι οποίες θα έδιναν την αίσθηση εγκάρσιας τομής στο χώρο, δεν υπάρχουν. Όμως η
αβρή και ομαλή απόληξη των σαρκωμάτων στον προπλασμό προκαλεί εντύπωση πλαστικότητας. Εί-
ναι δε σημαντικό να ειπωθεί ότι απουσιάζει η καλλιγραφική διαχείριση των ανατομικών όγκων στα
πρόσωπα και των γραμμώσεων της κόμης και της τριχοφυΐας, που είναι του συρμού στα επαρχιακά
και αφελή έργα του 13ου αιώνα, παρότι οι μορφές παραμένουν επίπεδες και οίονοι σχηματικές.

Ασφαλώς η τέχνη του ζωγράφου της κρύπτης του καθολικού του Αγίου Νικολάου στα Καμπία δεν μπορεί να θεωρηθεί πρωτοποριακή, καθώς μένει πιστή στις επιταγές της παραδόσεως του όψιμου 12ου αιώνα, Πάντως η ποιότητα της εργασίας του ζωγράφου της μονής Αγίου Νικολάου Καμπιών είναι αξιοσημείωτη για τα δεδομένα της υπό λατινική κατοχή νοτίου Ελλάδος⁵¹.

Ανάλογα, όχι ταυτόσημα, με του εξετασθέντος μνημείου στιλιστικά γνωρίσματα ενδημούν στο γραπτό διάκοσμο του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, ο οποίος βρίσκεται στο Πυργί, κόμη της περιοχής της Κύμης Ευβοίας (1296)⁵².

Στον εν λόγω διάκοσμο, του οποίου η διατήρηση δεν κρίνεται ικανοποιητική, τα κτήρια έχουν στερεομετρικό χαρακτήρα, όπως και οι ορεινοί όγκοι, με τα φυόμενα άνθη. Οι αναλογίες των ανθρώπινων μορφών και το σχέδιό τους είναι πλημμελείς σε ορισμένες περιπτώσεις. Η πτυχολογία, παρόμοια με αυτήν στα Καμπία, είναι μάλλον γραμμική, με ίσως εντάσεως σχηματισμούς πτυχώσεων. Εντούτοις, τα πρόσωπα, όπως αυτό του έφιππου Αγίου Δημητρίου, δηλώνουν όγκο και διάθεση για φυσικότητα. Φέρουν χονδροειδώς αποδοσμένους ανατομικούς όγκους, με αμβλέα περιγράμματα και ένταση στη διαβάθμιση φώτων και σκιάσεων. Ας σημειωθεί ότι οι σκοτεινές περιοχές του προσώπου είναι μελετημένες, ως προς τη θέση, το σχήμα, την έκταση και τον τόνο. Για το λόγο αυτό τείνουν να προσδιορίσουν την κατεύθυνση του φωτός, ως έξωθεν ερχομένου.

Στην Πελοπόννησο, στην περιοχή της Μέσα Μάνης, εντοπίζεται ένα σημαντικό, εξ απόψεως ιστορικής κυρίως, σύνολο του 13ου αιώνα. Πρόκειται για τη γραπτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα (1263-1270), την οποία οι ερευνητές θεωρούν ορόσημο στην εξέλιξη της τέχνης την εποχή του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου⁵³.

Το ενδιαφέρον των ερευνητών μονοπωλούν τα γραμμένα στη μία εκ των δύο επιγραφών που περιλαμβάνονται στην αψίδα του ιερού Βήματος. Κατ' αυτήν χορηγοί του μνημείου είναι ο Γεώργιος, επίσκοπος Βελίγοστης και ο *Σύνκεδλος* της επισκοπής, του οποίου το όνομα δεν έχει σωθεί. Στην επιγραφή μνημονεύονται επίσης ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος και η σύζυγός του Θεοδώρα, καθώς και ο αδελφός του, σεβαστοκράτορας Κωνσταντίνος, ο οποίος μεταξύ των ετών 1262 και 1270 παρεπιδημεί στην περιοχή, ηγούμενος εκστρατευτικού σώματος κατά των Φράγκων, εκπροσωπώντας τον αυτοκράτορα αδελφό του⁵⁴. Κατά τους ερευνητές, η βούληση των δύο εκκλησιαστικών αξιωματούχων για αναφορά στο πρόσωπο του σεβαστοκράτορα Κωνσταντίνου και, εμμέσως, για προσεταιρισμό της πολιτικής του Μιχαήλ, σε συνδυασμό με ορισμένα φιλοπρόοδα στοιχεία στις τοιχογραφίες του ναού καθιστά το μνημείο σημείο αναφοράς για τη διαμόρφωση της «παλαιολόγειας» τεχνοτροπίας.

Οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Καφιόνας είναι φθαρμένες και απολεπισμένες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, ούτως η δυνατότητα αξιολογήσεως του έργου είναι αισθητώς μειωμένη. Εντούτοις, ορισμένες γενικές παρατηρήσεις μπορούν να κατατεθούν, σχετικώς με το ιδίωμα του καλλιτέχνη.

Στις εξεταζόμενες τοιχογραφίες το σκηνικό βάθος έχει διακοσμητικό χαρακτήρα, καθώς ουδεμία ένδειξη βάθους υφίσταται. Το σχέδιο των ανθρώπινων μορφών κρίνεται πλημμελές. Δυσαναλόγως μεγάλη είναι η κεφαλή του ανακεκλιμένου Χριστού στο Μελισμό (εικ. 88) και δυσαναλόγως μικρή αυτή του Ιωάννη του Χρυσοστόμου⁵⁵. Πάντως τόσο τα σώματα όσο και τα πρόσωπα έχουν ικανό εύρος, με χαρακτηριστικό δείγμα τη μορφή του Αγίου Θεοδώρου στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού Βήματος⁵⁶. Εκτός του εύρους των σωμάτων, το οποίο θεωρείται από τους ερευνητές ειδοποιό γνώρισμα της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής, ότι χαρακτηρίζει την τέχνη στην Καφιόνα είναι η επιπεδότητα και η συνοπτική αντιμετώπιση της φόρμας, δείγμα εμμονής στην επαρχιακή εκδοχή της κομηνήνειας ζωγραφικής. Τα περιγράμματα δεν έχουν οργανική σχέση με το φέρον αυτά επίπεδο. Το φως και η σκιά δεν έχουν ρόλο στη διαμόρφωση του όγκου. Όπου υφίστανται σκοτεινές περιοχές ή γραμμώσεις, αυτές δεν είναι αποτέλεσμα της απουσίας του φωτός, αλλά προϊόν περιγραφής, παρότι σε κάποιες περιπτώσεις, όπως αυτή των σεβιζόντων αγγέλων του Μελισμού⁵⁷, οι πτυχώσεις του ιματίου στην ηβική χώρα και τους μηρούς προκαλούν αίσθηση όγκου. Η πτυχογραφία είναι αμελέστατη. Η σάρκα στα ολίγιστα σωζόμενα πρόσωπα καλύπτει όλη σχεδόν την επιφάνεια του πράσινου προ-



[Εικ. 88]
Μάνη. Καφιόνα.
Ι. Ν. Αγ. Θεοδώρων.
Αψίδα.
*Ο Αγ. Θεόδωρος και
ο Μεθισμός.*

πλασμού. Επ' αυτής σχεδιάζονται συντόμως και με διάθεση καλλιγραφική τα ανατομικά και φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Η βράναιση επεξεργασία και η σχηματικότητα των ανατομικών όγκων επαυξάνεται στα κεφάλια των μορφών των αφηγηματικών σκηνών, με το grotesque χαρακτήρα.

Είναι προφανές ότι οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων στην Καφίονα της Μέσα Μάνης συνδέονται με την τοπική συντηρητική παραγωγή, η οποία πραγματώνεται σε μεγάλο αριθμό συνόλων της ευρύτερης περιοχής. Αποκαλυπτική είναι η σχέση των υπό σχολιασμό τοιχογραφιών με το διάκοσμο του ναού των Αγίων Αναργύρων στην Κηπούλα (1265) και με αυτόν του σταυρεπίστεγου ναού των Αγίων Ιωάννου Προδρόμου και Νικολάου στο Σταυροπήγι Μεσσηνίας (β' μισό 13ου αι.)⁵⁸, όπου μάλιστα οι ευάριθμες σωζόμενες τοιχογραφίες υποδηλώνουν επίπεδο καλλιτεχνικό υψηλότερο αυτού της Καφίονας. Εάν δε θέσουμε υπό σύγκριση την εξεταζόμενη ζωγραφική με αυτήν στο καθολικό της μονής Σοροκανί, είναι εμφανές ότι το σύνολο της Μάνης υπολείπεται κατά πολύ του μνημείου της Σερβίας. Και όχι μόνον αυτό: ο διάκοσμος των Αγίων Θεοδώρων Καφίονας εντάσσεται σε εντελώς άλλο καλαισθητικό περιβάλλον, ανίκανο να χειραφετηθεί από μια παρωχημένη, στο 13ο αιώνα, παράδοση. Επομένως, η θεώρηση του μανιάτικου διακόσμου, ως δηλωτικού των νέων τάσεων και ως ενδεικτικού της μητροπολιτικής καλαισθησίας του όψιμου 13ου αιώνα κρίνεται ανακριβής, εάν όχι άστοχη.

Ανάλογη με της Καφίονας ερευνητική άποψη αφορά και σε ένα ακόμη μνημείο της νότιας Πελοποννήσου, του οποίου όμως η ιστορική και καλλιτεχνική σημασία είναι όντως μεγάλη αλλά και σύνθετη. Αναφέρομαι στην παλαιά Μητρόπολη του Μιστρά, η οποία σεμνύνεται στο όνομα του Αγίου Δημητρίου. Ο ναός κτίζεται, ως τρίκλιτη βασιλική, επί της βασιλείας του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου και αρχιερατείας του μητροπολίτη Λακεδαιμόνος Ευγένιου (1262-1272). Διακοσμείται δε για πρώτη φορά ανάμεσα στα 1272 και 1291/2, συμφώνως προς την άποψη των περισσότερων ερευνητών⁵⁹.

Εντούτοις, στη Μητρόπολη του Μιστρά οι εκτεταμένες φθορές, οι πολλαπλές φάσεις εικονογραφήσεως, η ποικιλία των τεχνοτροπικών εφαρμογών και βεβαίως η απουσία χρονικής σημειώσεως καθιστούν εργώδη την ερμηνευτική του ύφους και παρακινδυνευμένη την κατάταξη του συνόλου στην κλίμακα της τέχνης του 13ου αιώνα.

Εν πάση περιπτώσει για τη γραπτή διακόσμηση του μνημείου εργάζονται δύο καλλιτέχνες με τα συνεργεία τους. Αυτοί ξεκινούν τη ζωγραφική από το ιερό Βήμα και επεκτείνονται βαθμιαίως προς Δυσμάς. Ο πρώτος ζωγράφος, τον οποίο θα ονομάσω *ζωγράφος του κύκλου του Αγίου Δημητρίου*, εικονογραφεί τον ημικύλινδρο της αψίδας και γενικώς το κεντρικό τμήμα του ιερού Βήματος. Στη συνέχεια κινείται προς τα αριστερά, ιστορώντας διαδοχικώς το χώρο της προθέσεως, την καμάρα του βορείου κλίτους, με το Βίο του Αγίου Δημητρίου, τον ομόλογο τοίχο, με τις ημίσωμες και ολόσωμες μορφές Αγίων, ορισμένα ιερά πρόσωπα στο νότιο τοίχο, πλησίον του Βήματος, και μέρος του δυτικού τμήματος του κυρίως ναού. Ο δεύτερος ζωγράφος, τον οποίο θα ονομάσω *ζωγράφος του κύκλου των Αγίων Αναργύρων*, κοσμήει το τεταρτοσφαίριο της αψίδας μετά του ανατολικού τόξου, το διακονικό, μέρος της καμάρας του νοτίου κλίτους και μορφές Αγίων στο ίδιο κλίτος. Για άγνωστο λόγο ο ζωγράφος αυτός διακόπτει τις εργασίες, αφήνοντας χωρίς τοιχογραφίες το νότιο ήμισυ της καμάρας και το μεγαλύτερο μέρος της χαμηλής ζώνης του νοτίου τοίχου. Φαίνεται πως μετά την αποχώρησή του, ο πρώτος ζωγράφος ιστορεί μέρος της ζώνης αυτής με μορφές ιεραρχών, όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην κόγχη του τοίχου, αλλά και αυτός δεν συνεχίζει για πολύ.

Σε δεύτερη φάση, η οποία έχει συνδεθεί από τον Μ. Χατζηδάκη με την αρχιερατεία του Νικηφόρου Μοσχόπουλου, μητροπολίτη Λακεδαιμόνος (1286/1289-1315) και μια χρονία σε κτητορική επιγραφή⁶⁰, θα ιστορηθεί πιθανώς το μέτωπο της τοξοστοιχίας του κεντρικού κλίτους με τις χριστολογικές σκηνές. Δυστυχώς, η θλιβερή κατάσταση των τοιχογραφιών αυτών δεν επιτρέπει περαιτέρω ερμηνεία και τεκμηρίωση. Την ίδια πάντως εποχή, στις αρχές δηλαδή του 14ου αιώνα, εικονογραφούνται οι ακόσμητες επιφάνειες του κυρίως ναού και ο νάρθηκας υπό διαφορετικού συνεργείου, για το οποίο θα μιλήσω εκτενώς σε άλλο κεφάλαιο.

Οι δύο κύριοι ζωγράφοι της πρώτης φάσεως του διακόσμου της Μητροπόλεως του Μιστρά δια-



θέτουν κοινή καλλιτεχνική αντίληψη, γνώση και δεξιότητα. Σε ορισμένα τμήματα του ναού το εικαστικό επίπεδο είναι υψηλό, εφάμιλλο αυτού της Σοροάνη ή της αθηναϊκής Ομορφοεκκλησίας. Η άμβλυνση της καλλιγραφικής επεξεργασίας της φόρμας είναι στοιχείο ενδεικτικό του προχωρημένου 13ου αιώνα, μολοντί η ζωγραφική τους οφείλει πολλά στην υστεροκομνήνεια παράδοση, όπως ακριβώς οφείλει η τέχνη όλων σχεδόν των μνημείων του 13ου αιώνα στην περιοχή της Πελοποννήσου. Παρά ταύτα, οι προφανείς ομοιότητες στη δουλειά τους δεν αποκρύπτουν τις υφολογικές ετερότητες.

Ο χαρισματικός ζωγράφος «του κύκλου του Αγίου Δημητρίου» ακολουθεί εν μέρει το υβριδικό ιδίωμα του υπό λατινική κατοχή Μορέα, εξοικειωμένος καθώς είναι με εικαστική γλώσσα με Δυτικά δάνεια, που απαντά στα ολίγιστα σωζόμενα έργα της περιοχής με Δυτικό παραλήπτη⁶¹ (εικ. 89). Εκτός ορισμένων εικονογραφικών στοιχείων και μοτίβων, τούτο είναι κατάδηλο στο σχέδιο, στη στάση και στην κίνηση των ανθρώπινων μορφών, με χαρακτηριστικό δείγμα το ωραίο κοντραπόστο των ολόσωμων ιεραρχών στο ιερό Βήμα. Οι αναλογίες είναι κλασικές, καίτοι στις αφηγηματικές σκηνές παρατηρούνται ορισμένες δυσαναλογίες. Οι ιερές μορφές σχεδιάζονται ρωμαλέες, με ευρείς ώμους, εύρωστο λαιμό και μακριά λεπτά άκρα. Στη ζωγραφική του εν λόγω καλλιτέχνη τα κτήρια προβάλλουν τρεις όψεις. Άλλα κτήρια μοιάζουν επίπεδα, ωσάν οθόνες, με πολλές διακοσμητικές και μορφολογικές λεπτομέρειες. Στις περιπτώσεις αυτές η δισδιάστατη ανάπτυξη δεν ακολουθεί το σύνηθες, βαθμιδωτό σύστημα αναδείξεως του όγκου. Η σκίαση, σε σχήμα ταινίας, συμφύρεται οργανικώς με το φως⁶². Ο χαρακτηριστικός αυτός τρόπος φωτισμού, δημοφιλής στον 11ο και 12ο αιώνα, χρησιμοποιείται και στην απόδοση των ενδυμάτων, όπως στο φελόνιο του Αγίου Βαβύλα (εικ. 90). Στα ενδύματα οι γραμμές είναι περιορισμένες. Αυ-

[Εικ. 89]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
*Το Μαρτύριο και
ο Ενταφιασμός του
Αγ. Δημητρίου.
Μορφές σε μετάλλαξη.*

[Εικ. 90]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
*Ο Αγ. Βαβύλας.
Λεπτομέρεια.*



τές λειτουργούν ως σκοτεινές φόρμες που δηλώνουν το ανάγλυφο και τις αναδιπλώσεις. Σε πολλά ενδύματα είναι εμφανής η βούλψη για κατά λόγον αντιμετώπιση των πτυχών.

Ως προς το πλάσιμο των προσώπων θα έλεγα πως ο καλλιτέχνης του «κύκλου του Αγίου Δημητρίου» συντάσσεται πλήρως με τη «φυσιοκρατική» αντίληψη της εποχής. Τα φιλοτεχνημένα από το χρωστήρα του πρόσωπα, όπως αυτό του Αγίου Μάμα (εικ. 91), παραπέμπουν στη μορφολογία αυτών της Soročani και της Bojana. Σε ωχροκάστανο φαιό προπλασμό, που διασώζεται, ως στενή ταινία, στο περίγραμμα των προσώπων και των γυμνών μελών, απλώνεται με αβρότητα και τέχνη πορ-



[Εικ. 91]
Μισράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
Ο Αγ. Μάμας.

τοκαλόχρους σάρκα, η οποία δέχεται λίγες λευκές ψιμιθιές στα πρόσφορα σημεία. Οι γραμμές που ορίζουν τη φυσιογνωμία είναι ήπιες, άτονες και κομψές. Επισημαίνεται πως τα σαρκώματα συνέχονται με το χρώμα βάσεως, τα περιγράμματα και τα γραμμικά φώτα. Τούτο δίνει όχι μόνον συνοχή και ενότητα στη μορφή αλλά και εντύπωση φυσικότητας στο ανάγλυφο των ανατομικών όγκων.

Όσον αφορά στο ζωγάφο του «κύκλου των Αγίων Αναργύρων» δύναμαι να ισχυρισθώ ότι αυτός υιοθετεί το «ογκηρό» μητροπολιτικό ιδίωμα της εποχής του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (εικ. 92). Ο σκηνικός του διάκοσμος ακολουθεί την πεπατημένη της εποχής, με τα υπό γωνία κτήρια να φωτίζονται περιμετρικώς με λευκή ταινία. Σε αυτά κυριαρχεί η περιγραφή, δηλαδή η χρήση των σκοτεινών ή φωτεινών τμημάτων ως στοιχείων οργάνωσης της συνθέσεως και όχι ως στοιχείων δηλώσεως του όγκου και των διαστάσεων του χώρου. Οι ανθρώπινες μορφές είναι εύσωμες, αδρά διατυπωμένες και με κίνηση συγκρατημένη. Ο όγκος των πτυχώσεων προβάλλεται ικανώς σε ορισμένες περιπτώσεις. Τα πρόσωπα είναι θελκτικά, παρά την κομνήνεια οξύτητα των περιγραμμάτων. Ειδικότερα στο διακονικό, στο πρόσωπο του Χριστού Πολυέλαιου και των σεβιζόντων αγγέλων⁶³, και στην

αψίδα, στο πρόσωπο της Θεοτόκου και των αγγέλων του τόξου το φως (= σάρκα) διαχέεται εφ' όλης σχεδόν της επιφάνειας, άνευ εντάσεων τονικών. Αλλά και οι ενσωματωμένες στη φόρμα ψιμιθιές ελάχιστα αποδίδουν προσπίπτον φως. Παρά ταύτα, τα ανατομικά μέρη του προσώπου δίδουν εντύπωση καμπυλότητας.

Ως ήδη τόνισα η χρονολόγηση της πρώτης φάσεως τοιχογραφιών της Μητροπόλεως του Μιστρά είναι εξόχως δυσχερής. Το ιδίωμα του ζωγράφου του «κύκλου των Αγίων Αναργύρων» υποδηλώνει οψιμότερη από την αποδεκτή χρονολόγηση, καθώς προϋποθέτει έργα, όπως οι τοιχογραφίες της



Αχρίδας (1294/5) και ιδίως αυτές της μονής Arilje-Moravica (1296/7). Αφετέρου η απόξεση της μορφής του ιεράρχη της αψίδας (*damnatio memoriae*) προτείνει χρονολόγηση της εξεταζόμενης φάσεως προ των οικοδομικών εργασιών του ανθωντικού Νικηφόρου Μοσχόπουλου (1291/2), υπό την προϋπόθεση βεβαίως ότι ο εικονιζόμενος ιεράρχης είναι τωόντι κάποιος εκ των φιλενωτικών κτητόρων. Η αντίφαση την οποία επιρρίπτουν τα ισχύοντα δεδομένα δύναται ίσως να αναιρεθεί εάν δεχθούμε ότι η απόξεση δεν έλαβε χώρα αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του Νικηφόρου και την έναρξη των ανακαινιστικών του εργασιών. Η εξάλειψη της μορφής του ενωτικού(;) ιεράρχη θα μπορούσε να συμβεί αργότερα, πάντως προ του έτους 1315.

Αξίζει να επισημανθεί πως συγγενή τεχνοτροπικά στοιχεία με το έργο του δεύτερου ζωγράφου της πρώτης φάσεως της Μητροπόλεως του Μιστρά συναντώνται σε ναούς της Λακωνίας. Μάλιστα η τέχνη στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη, τον οποίο ιστορεί ο ζωγράφος Κυριάκος Φραγκόπουλος⁶⁴, στο ναό των Ταξιάρχων στην Αγριακόνα και σε τμήμα του ναού της Παναγίας Βρεσθενίτισσας, χορηγία του επισκόπου Βρεσθένης Νίκωνα (εικ. 93), θα πρέπει να συνδεθεί, ομοί μετὰ

[Εικ. 92]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
*Οι Αγ. Κοσμάς και
Δαμιανός θεραπεύουν
κνηήρη γυναίκα.*

[Εικ. 93]

Λακωνία. ΒρέσθENA.
Ι. Ν. Παναγίας
Βρεσθενίτισσας.
Ο Αγ. Νικόλαος.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 94]

Λακωνία. ΑγριακόνA.
Ι. Ν. Ταξιάρχων.
Ο Ευαγγελισμός της
Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.



της εργασίας στο διακονικό της Μητροπόλεως του Μιστρά, στη δραστηριότητα ενός εργαστηρίου, αυτού του Κυριάκου Φραγκόπουλου, συμφώνως προς την ορθή παρατήρηση της Μ. Εμμανουήλ και κυρίως του Γ. Φουστέρη⁶⁵.

Ο μονόχωρος ναός των Ταξιάρχων στην κώμη της Αγριακόνas είναι κατάγραφος. Στο ιερό Βήμα εικονίζεται η Θεοτόκος δεόμενη και κατωτέρω ο Μελισμός, μετά δύο ιεραρχών εκατέρωθεν του Χριστού-Αμνού. Η παράσταση του Ευαγγελισμού καλύπτει τον ανατολικό τοίχο, με την Παναγία εκ δεξιών της αψίδος και τον Αρχάγγελο στα αριστερά αυτής (εικ. 94). Η καμαρωτή οροφή του ναού περιλαμβάνει ευαγγελικές σκηνές, μικρής κλίμακας, τις οποίες ορίζουν κόκκινες διαχωριστικές ταινίες. Στους πλευρικούς τοίχους ιστορούνται ολόσωμοι άγιοι, καθώς και η Δέσση στη νότια πλευρά.

Το σκηνικό βάθος δεν έχει να επιδείξει καινοτόμες λύσεις. Το σχέδιο του καλλιτέχνη εκδηλώνει αδυναμίες, κυρίως στις αναλογίες και στην έδραση των ιερών μορφών. Τούτες σχεδιάζονται ψηλόκορμες, με ευρείς ώμους και γοφούς. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρωτότυπη στάση του αγένειου Αποστόλου στη Μεταμόρφωση του Χριστού. Η πτυχολογία είναι τυπική, συχνάκις όμως αποδίδει τον όγκο του σώματος. Όπως και στην περίπτωση της Μητροπόλεως του Μιστρά, τα πρόσωπα ορίζουν πλατιά σαρκώματα, τα οποία συγχέονται με το γλαυκοπράσινο του προπλασμού στα όριά τους και τους ερυθρούς γλυκασμούς στις παρειές και αλλού, χωρίς να προκύπτει ισχυρό ανάγλυφο. Επιπλέον, λεπτά γραψίματα αποδίδουν τα φυσιογνωμικά και ανατομικά χαρακτηριστικά, ενώ λευκά φώτα τοποθετούνται με σοφία στα κατάλληλα σημεία. Η γενική εντύπωση που αποκομίζει κανείς, εξετάζοντας τα πρόσωπα στον Ταξιάρχη Αγριακόνas, είναι ότι αυτά, παρά τη συμβατική τους δομή, εκφράζουν βούληση για φυσικότητα. Όμως, για να είμαι ακριβής, η βούληση αυτή δεν έχει ανανεωτικό χαρακτήρα, καθώς συνιστά απόηχο της λόγιας τέχνης του τέλους 13ου αιώνα.

Ανάλογες τάσεις με την ΑγριακόνA και το έργο του Κυριάκου Φραγκόπουλου εκφράζει επίσης ο ζωγράφος του ναού της Παναγίας Χρυσafίτισσας (1290), αλλά και το εργαστήριο, το οποίο διακοσμεί τόσο το ναό του Αγίου Δημητρίου στις Κροκεές (1286) όσο και άλλους ναούς της περιοχής⁶⁶. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα ακόμη, συναφές τεχνοτροπικώς, δείγμα στη Λακωνία: ο σπηλαιώδης ναός του Παλαιομονάστηρου των Αγίων Σαράντα, τον οποίο ιστορεί ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Μανασής το έτος 1304/5. Ο ίδιος ιστορεί και το κατεστραμμένο σήμερα καθολικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Παλαιοπαναγίας (1305)⁶⁷.

Οι τοιχογραφίες του Παλαιομονάστηρου των Αγίων Σαράντα δεν σώζονται σε καλή κατάσταση. Πλήθος χαρακτών σημειώσεων και απολεπίσεις αλλοιώνουν την ποιότητα του συνόλου. Στο ναό εργάζονται περισσότεροι του ενός ζωγράφοι. Σε άλλο, αφελέστερο, χέρι θα πρέπει να αποδοθούν οι περισσότερες ευαγγελικές σκηνές, καθώς και οι μορφές της κόγχης του Βήματος. Στο χρωστήρα του Μανασή ανήκουν κυρίως οι μεμονωμένες μορφές, ολόσωμες και ημίσωμες (εικ. 95).

Στο έργο του εν λόγω ζωγράφου «επανακάμπουν» τρόποι του ύστερου 12ου και πρώιμου 13ου αιώνα, όπως ακριβώς στη Μητρόπολη του Μιστρά, και γενικώς στα σύνολα της Πελοποννήσου, τάση που εντέλει θα καταστεί ενδημική στο Μορέα ως τα τέλη του 14ου αιώνα, για ορισμένα τουλάχιστον μνημεία⁶⁸. Τα συντηρητικά αυτά στοιχεία αφορούν κυρίως στην οξεία περιγραφή των επιμέρους τμημάτων των μορφών, στη γεωμετρική καμπυλόγραμμη πτυχολογία, στην καλλιγραφική διαχείριση της κόμης και τέλος στην αυτοτέλεια του φωτός και της σκιάς εν σχέση με τη δομή σωμάτων και αντικειμένων. Εντούτοις, ο Μανασής επιτυγχάνει να αποδώσει στα πρόσωπα ζωντάνια και αναγλυφικότητα. Η σάρκα εκτείνεται σε όλη σχεδόν την επιφάνεια. Πλάθεται με αξιοσημείωτη ελευθερία, χωρίς έντονη διαβάθμιση προς το φως. Με την ίδια ελευθερία επιχρίονται τόσον τα καστανά γραμμικά υποσκιάσματα, στα υπό τον οφθαλμό και τις παρειές τμήματα, όσον και τα λευκά φώτα στα εξέχοντα σημεία. Τα τελευταία δίνουν εντύπωση ιριδισμού.

Στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμνράς, στην κώμη Βελανίδια, βρίσκεται ένα σημαντικό, για τα ήσσονος τάξεως δεδομένα της περιοχής, μνημείο. Πρόκειται για το ναό του Αγίου Παντελεήμονος, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα⁶⁹. Ο διάκοσμος σώζεται σε άκρως αποσπασματική μορφή και σε θλιβερή διατήρηση. Ωστόσο, ευάριθμα τμήματα της εικονογραφήσεως διατηρούνται σε σχετικώς καλή κατάσταση.

Στο ιδίωμα των τοιχογραφιών του Αγίου Παντελεήμονος συνυπάρχουν συντηρητικά και προοδευτικά στοιχεία. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται το ραδινό των μορφών, το σχέδιο των σε πρόκυψη αγγέλων του Μελισμού, με τον προτεταμένο μηρό και τις ογκώδεις πτέρυγες, η σχηματική πτυχολογία, η οποία υποτίθεται πως αποδίδει την υποκείμενη ανατομία του σώματος, καθώς και η ευοφθαλμία. Στη δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται η αντικίνηση της ένθρονης Παναγίας του Ευαγγελισμού, το ευρύτερνο των μορφών και οι ρωμαλέοι αυχένες, το αβρό ρόδινο πλάσιμο, με τις ήπιες τονικές μεταβάσεις και τα διακριτικά φώτα, και τέλος η σημαντική υποχώρηση του ρόλου της γραμμής.

Η συντηρητική τάση της πλειονότητας των μνημείων της ηπειρωτικής Ελλάδος απαντά επίσης στους ναούς των Κυκλάδων και της Δωδεκανήσου, τους ιστορημένους την ίδια περίοδο⁷⁰. Στη Νάξο οι περισσότεροι ναοί, οι οποίοι ενδημούν στην ύπαιθρο χώρα κυρίως, διακοσμούνται επί ηγεμονίας Μάρκου Β΄ Senudo (1262-1303) και του υιού του, Γουλιέλμου Α΄ (1303-1323) σε ύψος ποικίλο και πάντως συντηρητικό.

Πρώτη, χρονολογημένη στα 1253/54, διακόσμηση είναι αυτή του ναού του Αγίου Γεωργίου πλησίον της Απειράνθου⁷¹. Μεταξύ των τοιχογραφιών του κυκλαδικού νησιού, ανήκουσες στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, διακρίνονται για την ποιότητά τους οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσεως του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Λαθρήνο, και αυτές της τελευταίας φάσεως της αφίδας του ναού της Πα-



[Εικ. 95]
Λακωνία.
Παλαιομονάστηρο
Αγ. Σαράντα.
Το Αγ. Μανδήδιο.

ναγίας Δροσιανής⁷². Στον Άγιο Γεώργιο οι μορφές υφίστανται τον απόηχο της κομνήνειας παραδόσεως, όπως αποδεικνύει η καλλιγραφική μεταχείριση των ανατομικών στοιχείων, τα άκομψα περιγράμματα, η επιπεδότητα και η περιγραφική χρήση των προπλασμών. Το ρωμαλέο των ανθρώπινων μορφών και τα πεπλατυσμένα πρόσωπα, με την άνευ διαβαθμίσεως σάρκα⁷³, δεν κατορθώνουν να πείσουν τον θεατή για την πρόθεση του καλλιτέχνη να συνταχθεί με τις νέες τάσεις της περιόδου. Σε ανώτερο βαθμό τούτο ισχύει για το τρίτο στρώμα τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Νικολάου πλησίον της κόμης Σαγκρί, σύνολο ακριβώς χρονολογημένο στα 1270⁷⁴. Μορφές δίχως όγκο, με δόμηση περιγραφική, είναι ιστορημένες σε διοδιάστατο σκηνικό βάθος, που θυμίζει εντόνως αυτό στις τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρακος στην Κύπρο (1191).

Στην Κάλυμνο οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαύρης στο Ριζοκάρπασο και η δεύτερη φάση τοιχογραφιών στο ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα (β' μισό 13ου αι.)⁷⁵ μαρτυρούν τις νέες τάσεις μέσα από το απλοϊκό και αφελές ύφος τους. Στη Ρόδο του 13ου αιώνα μικρή και μάλλον ήσσονος σημασίας είναι η σωζόμενη καλλιτεχνική παραγωγή⁷⁶. Χρονολογημένος εξ επιγραφής είναι ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Γεωργίου Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90)⁷⁷. Πρόκειται όμως για έργο, του οποίου ο χαρακτήρας κρίνεται επαρχιακός.

Αξίζει να σημειωθεί πως οι φιλοπρόοδες τάσεις του όψιμου 13ου αιώνα εκφράζονται εν μέρει στην ενετοκρατούμενη Κρήτη, καίτοι εδώ προσαρμόζονται σε ένα ιδίωμα απλοϊκό και «ακατέργαστο», μάλλον τοπικό⁷⁸. Τρία χρονολογημένα μνημεία, ο ναός του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/91), ο οποίος ιστορείται από το *χωρικό* και *αναγνώστη* Νικόλαο, αυτός του Αγίου Ιωάννη στην κόμη Άγιος Βασίλειος Πεδιάδος (1291) και ο ναός της Αγίας Μαρίνας Καλογέρου στο Αμάρι (1300) προσφέρουν το εικαστικό στίγμα της εποχής⁷⁹. Στα σύνολα αυτά του τέλους του 13ου αιώνα θα πρέπει να προσθέσω το αφελές αλλά και θελκτικό ιδίωμα των τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κάντανο Σελίνου, την ωραία εργασία των ζωγράφων, οι οποίοι διακοσμούν το ναό του Αγίου Μάμα στο Γουρνί, τις υψηλής ποιότητας τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στους Μεσελερούς Ιεράπετρας (εικ. 96) και της Παναγίας Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτά-

[Εικ. 96]
Κρήτη. Μεσελεροί.
Ι. Ν. Αγ. Μαρίνας.
Η Αγ. Μαρίνα.
Λεπτομέρεια.





[Εικ. 97]
Lebanon. Kaftûn.
Ι. Ν. Αγ. Σεργίου και
Βάκχου.
Δέηση. Λεπτομέρεια.

μου⁸⁰. Σημαντικότερες εξ όλων θεωρούνται οι τοιχογραφίες του κεντρικού κλίτους στο ναό της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά Μεραμπέλου (β' στρώμα περί το 1300)⁸¹, όπου τα διδάγματα της τέχνης του 13ου τρέπονται προς την οικείωση των νεοτερικών επιτευγμάτων της υψηλής ζωγραφικής της περιόδου. Αξίζει επίσης να σημειωθεί το έργο των ζωγράφων Θεοδώρου-Δανιήλ και Μιχαήλ Βενέρν⁸², με τον ιδιάζοντα και τοπικό χαρακτήρα.

Στην Κύπρο του όψιμου 13ου αιώνα η μνημειακή ζωγραφική δεν έχει να επιδείξει πρότυπο σημαντικό. Επί της βασιλείας του Hugh III Lusignan (1267-1284) διακοσμείται με τοιχογραφίες ο ναός της Θεοτόκου Μουτουλλά. Συμφώνως προς την κτητορική επιγραφή η ανέγερση του ναού και πιθανότατα η διακόσμηση του ολοκληρώνεται το έτος 1280, με τη συνδρομή του Ιωάννη Μουτουλλά και της συμβίας του Ειρήνης⁸³.

Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας του Μουτουλλά είναι αποκαλυπτικές της λεγομένης *Maniera Cypria*, ήτοι της αφέλειας και της εκλαϊκεύσεως, η οποία χαρακτηρίζει την κυπριακή ζωγραφική της περιόδου, εξαιτίας της απομονώσεώς της από τα γόνιμα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου. Οι περισσότεροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι το ύφος των τοιχογραφιών αποτελεί προϊόν «σταυροφορικής» επιρροής ή και συριακής, κατά την Ντ. Μουρίκν. Με δεδομένη τη συνάφεια, εάν όχι ταυτότητα, της *Maniera Cypria* με τη «σταυροφορική» και τη συριακή τέχνη της περιόδου, είναι εξαιρετικά δυσχερές να διακρίνει κανείς αμιγείς επιρροές στο χρωστήρα του ζωγράφου της Παναγίας Μουτουλλά. Ανεξαρτήτως δε της ακρίβειας των απόψεων των ερευνητών, η σχηματικότητα, οι δυσαναλογίες και εν γένει η διακοσμητική διαχείριση της φόρμας δεν υποδηλώνουν τίποτε περισσότερο από μια αφελή και επαρχιακού χαρακτήρα ζωγραφική⁸⁴.

Εξ αντιθέτου, οι νεοτερικές τάσεις του όψιμου 13ου αιώνα θα τύχουν διασποράς ακόμη και σε περιοχές, οι οποίες θα βρεθούν για μεγάλο διάστημα εντός της σφαίρας επιρροής του λατινικού βασιλείου της Ιερουσαλήμ. Στην περιοχή του Λιβάνου ικανός αριθμός ναών εικονογραφείται υπό γηγενών ή μη ζωγράφων, πάντως βυζαντινής εικαστικής παιδείας. Μεταξύ αυτών σημαντικός κρίνεται ο χρωστήρας του καλλιτέχνη, ο οποίος ιστορεί στα τέλη του 13ου αιώνα το καθολικό των Αγίων Σέργιου και Βάκχου στο Kaftûn⁸⁵ (εικ. 97).

Η εν λόγω γραπτή διακόσμηση, με επιγραφές στην ελληνική και τη συριακή, δεν σώζεται ακέραιη. Πάντως οι ευάριθμες σωζόμενες τοιχογραφίες αποκαλύπτουν το καλλιτεχνικό επίπεδο και το ιδίωμα του ζωγράφου. Πρόκειται για εργασία, η οποία, εκ πρώτης όψεως, παραπέμπει στην παράδοση της τέχνης των Κομνηνών. Τα αρχιτεκτονήματα έχουν αμιγώς σκηνικό χαρακτήρα. Το σχέδιο των ανθρώπινων μορφών είναι ικανοποιητικό, ως προς τις αναλογίες και την άρθρωση των μελών του σώματος. Τα ενδύματα είναι επίπεδα με γραμμικές πτυχώσεις που διασπούν την επιφάνεια του ενδύματος σε επιμέρους τμήματα, άνευ οργανικής συνοχής. Λευκές γραμμές φωτός διαθέουν ακρίτως τις επιφάνειες. Τα πρόσωπα είναι επίπεδα, αλλά η περιγραφή των ανατομικών όγκων είναι καλλιεικής και μελετημένη. Η επιλογή αυτή, σε συνδυασμό με την αβρή διαχείριση των σαρκωμάτων και τα ήπια φώτα, καθιστά τις μορφές ηδείς.

Συμφώνως προς την Ν Ηέλου⁸⁶, η εξεταζόμενη ζωγραφική συνιστά αμάγαλμα βυζαντινών και συριακών στοιχείων. Θα πρόσθετα πως εκφράζει εναργώς το κυρίαρχο, κατά το 13ο αιώνα, ιδίωμα της τέχνης στην ανατολική Μεσόγειο και Μέση Ανατολή, που οι περισσότεροι ερευνητές ονομάζουν «σταυροφορικό», ήτοι την εκδοχή του κομνηνείου συστήματος δομήσεως της φόρμας, όπως αυτό εκφράζεται σε έργα της Μικράς Ασίας, της Κύπρου και της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην τελευταία μονή σώζεται τμήμα επιστυλίου με τη Μεγάλη Δέηση⁸⁷, η τεχνοτροπία του οποίου είναι απολύτως όμοια με τις υπό σχολιασμό τοιχογραφίες. Οι μορφές εικονίζονται ημίσωμες υπό γοθική *loggia*. Τόσο η απόδοση των ενδυμάτων όσο και των προσώπων εκδηλώνει εντυπωσιακή ομοιότητα με αντίστοιχες μορφές στο Kaftûn, γεγονός που υποδηλώνει κοινό εργαστήριο.

Στο παλαιγενές σιναϊτικό μοναστήρι δραστηριοποιείται αξιόλογο, βυζαντινής προελεύσεως, εργαστήριο, ελάχιστες τοιχογραφίες του οποίου έχουν διασωθεί *in situ*, σε παρεκκλήσια της μονής και σε αποτοιχισμένα σπαράγματα. Τοιχογραφίες του εργαστηρίου αυτού διασώζει επίσης το ΒΑ παρεκκλήσιο του καθολικού, το καλούμενο «του Αγίου Ιακώβου του Αδελφόθεου» (β' μισό 13ου αι.)⁸⁸.

Στον άξονα της αψίδας του ιερού Βήματος του εν λόγω παρεκκλησίου εικονίζεται η Θεοτόκος σε δέηση, ως Καιομένη βάτος. Την Παναγία πλαισιώνουν ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, αριστερά, και ο άγιος Βασίλειος με τον προφήτη Μωυσή, δεξιά. Ο Χριστός, ιστορημένος ως την οσφύ, προκύπτει εξ ημικυκλίου ουρανού, προσφέρων στον μεν Ιάκωβο τον κώδικα της επιστολής του, στον δε Μωυσή, το Νόμο.

Οι μορφές, μετωπικές και ρωμαλέες, προβάλλονται σε έναστρο βάθος. Η πτυχολογία αποδίδεται με βαριές, γεωμετρικού χαρακτήρα πτυχώσεις, που όμως προδίδουν διάθεση για πλαστικότητα, καθώς ο ζωγράφος επιμένει στις ήπιες μεταβάσεις και το βαθμιαίο «σβήσιμο» των φωτεινών επιπέδων. Σε φαιό προπλασμό επιχρίονται τα φυσιογνωμικά και ανατομικά χαρακτηριστικά καθώς και η τριχοφυΐα. Τα εν λόγω στοιχεία δεν προκύπτουν εκ της υποκείμενης φόρμας. Επιχρίονται στο χρώμα βάσεως ωσάν διακοσμητικά μοτίβα. Το σάρκωμα απλώνεται εφ' όλης σχεδόν της διαθέσιμης επιφάνειας⁸⁹. Τα στιλιστικά τούτα γνωρίσματα προδίδουν τη σχέση του καλλιτέχνη του σιναϊτικού παρεκκλησίου με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, οπότε το ιδίωμα της ύστερης κομνηνικής τέχνης παραχωρεί οριστικώς τη σκυτάλη στο φυσιοκρατικό, ρωμαλέο και λιγότερο διακοσμητικό ύφος της εποχής.

Στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα εικονογραφείται ικανός αριθμός ναών στην περιοχή της νοτίου Ιταλίας, σε ύφος μάλλον συντηρητικό. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζει και αξίζει σχολιασμού, έστω και ακροθιγούς, ο διάκοσμος στον περίφημο μεσοβυζαντινό ναό του San Pietro στο Otranto της Απουλίας⁹⁰.

Εξ απόψεως αρχιτεκτονικής, ο εν λόγω ναός ακολουθεί τον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου. Τοιχογραφίες σώζονται κυρίως στα ανατολικά τμήματα του κτηρίου και στον τρούλλο, έργο δύο ζωγράφων. Οι επιγραφές είναι διατυπωμένες στην ελληνική. Μεταξύ των τοιχογραφιών του μνημείου διακρίνονται, για την ανωτερότητά τους, ορισμένες από το χριστολογικό κύκλο, οι οποίες φαίνεται να ανήκουν στη φάση του ύστερου 13ου αιώνα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι εύρωστες, αλλά όχι εύκαμπτες. Η πτυχολογία είναι τυπική της συντηρητικής παραδόσεως του 13ου αιώνα, με ισχυρές μελανές γραμμώσεις να δηλώνουν τη σκοτία των πτυχώσεων και το φως να διαχέεται σε όλη την

επιφάνεια αδιακρίτως. Παρά ταύτα, τα πρόσωπα διαθέτουν ορισμένες πλαστικές αξίες, καθώς η αρμογή των επιμέρους όγκων είναι συνεκτική.

Κλείνοντας την εξέταση των μνημείων του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, αξίζει να αναφέρω την αξιοσημείωτη επίδραση και παρουσία της βυζαντινής ζωγραφικής στη Σλοβενία. Στην περιοχή αυτή σώζεται αριθμός βυζαντινοπρεπών τοιχογραφιών του 13ου αιώνα, κυρίως σε μορφή αποσπασματική και εξίτηλη. Ειδικότερα, στο ρωμανικό ναό της κόμης Karorna και στη μονή Sónavaszent-demeter διασώζονται σπαράγματα *in situ*, τα οποία πληροφορούν για το επίπεδο και την εξέλιξη της μεσαιωνικής σλοβένικης τέχνης⁹¹.

Στο ναό της Karorna τα λείψανα του γραπτού διακόσμου προτείνουν εργαστήριο τοπικό, του οποίου η σχέση με την εικαστική παιδεία του Βυζαντίου είναι εμφανέστατη. Η τέχνη του πρωτομάστορα του εργαστηρίου, εναρμονίζεται με την παράδοση μνημείων, όπως αυτό της κρύπτης του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά Ορχομενού. Πράγματι η τέχνη του Σλοβένου καλλιτέχνη είναι αρκούντως επιμελής και με μνημειακό χαρακτήρα. Το σχέδιο ακολουθεί τον κλασικό κανόνα, παρά τις αδυναμίες. Η πλαστική ανάδειξη των όγκων αποτελεί βασική επιδίωξη του ζωγράφου, καίτοι το αποτέλεσμα δεν τον δικαιώνει πλήρως. Εντούτοις, θα ήταν άδικο να μειώσω την αξία της εργασίας του, καθόσον η κατάσταση του έργου και το περιορισμένο του δείγμα δεν επιτρέπει αυστηρές κρίσεις.

Σε αντιδιαστολή από την σχετικώς υποτονική, ως προς τη διάθεση για καινοτομίες, μνημειακή ζωγραφική, η παραγωγή εικόνων και μικρογραφιών στο δεύτερο μισό και προς το τέλος του 13ου αιώνα έχει να επιδείξει σημαντική πρόοδο. Στα δύο αυτά πεδία εκδηλώνονται φιλοπρόοδες τάσεις και εντυπωσιακές επινοήσεις, ορόσημο στην εξέλιξη της τέχνης στη νοτιοανατολική Ευρώπη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα επιδράσεως του ρεύματος της τέχνης της μονής Soročani είναι η εικόνα του Αγίου Ιακώβου του Αδελφόθεου, στο σκευοφυλάκιο της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο⁹² και η αμφιπρόσωπη εικόνα από την Παναγία Περιβλεπτο Αχρίδας, η κύρια όψη της οποίας κοσμεύεται με την Παναγία Οδηγήτρια ενώ η δευτερεύουσα με τη Σταύρωση του Χριστού (γ' τέταρτο 13ου αι.)⁹³.

Στην τελευταία εικόνα το μνημειακό ύφος της Soročani και του Gradač συνδυάζεται με μορφικές επιλογές, ανάλογες της τεκτονικής γλυπτικής. Παρά την εμφανή εμμονή στη σχηματικότητα του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, στην παράσταση της Σταύρωσεως (εικ. 98) ο όγκος αναδεικνύεται μερικώς μέσω της συνετής και μελετημένης οργανώσεως των επιπέδων και μέσω των ήπιων υποσκιασμάτων, τα οποία μεταβιβάζουν ομαλώς το ένα επίπεδο φόρμας στο άλλο. Δυνατό φως επιχρίεται στα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη. Ως ένα βαθμό, τούτο επιτρέπει στη σκιά να αναπτυχθεί και να λειτουργήσει ως τέτοια στα πρόσφορα σημεία. Σημειώνω πως το τελευταίο αυτό επιπλέον δεν απαντά στις τοιχογραφίες της Soročani και στα σύγχρονα με αυτήν έργα και επομένως καθιστά την εικόνα της Αχρίδας ενδεικτική των τάσεων που θα κυριαρχήσουν ολίγα χρόνια μετά.

Πράγματι αμέσως μετά το τέλος της βασιλείας του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου (1282) σημειώνεται ακμή στη ζωγραφική εικόνων. Τούτο υποδηλώνει ένα εκ των αριστουργημάτων της βυζαντινής περιόδου, το οποίο εκτίθεται σήμερα στο χώρο του σκευοφυλακίου της μονής Χιλανδαρίου στο αγιώνυμο όρος του Άθω. Πρόκειται για την αμφιπρόσωπη εικόνα, με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην κύρια όψη (εικ. 99) και τη μορφή της Θεοτόκου Οδηγήτριας στην δευτερεύουσα (δ' τέταρτο 13ου αι.)⁹⁴.

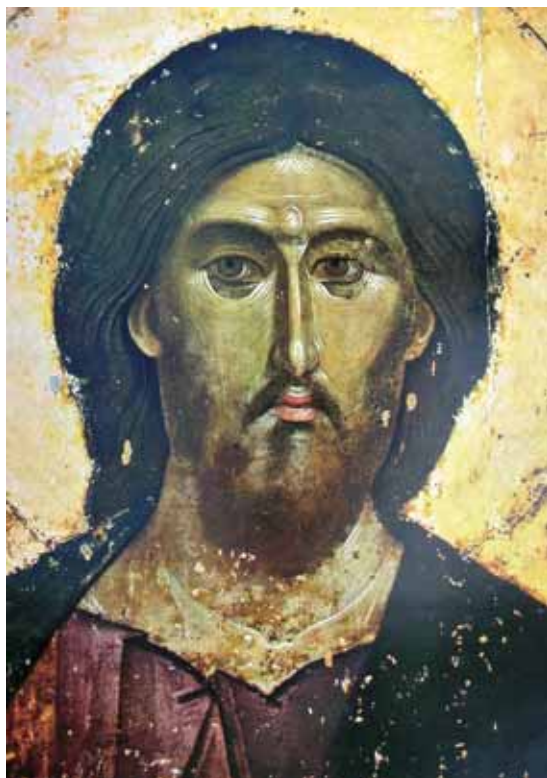
Θεώμενος κανείς την εράσμη μορφή του Ιησού, στην κύρια πλευρά της εικόνας, αποκομίζει την



[Εικ. 98]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλεπτού.
Η Σταύρωση του Χριστού
(β' όψη).



[Εικ. 99]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Χιλανδαρίου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ
(α΄ όψη).



[Εικ. 100]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Χιλανδαρίου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ
(α΄ όψη). Λεπτομέρεια.

εντύπωση πως η ροπή προς την απόδοση της φυσικής αλήθειας εντείνεται κατά πολύ. Ο Χριστός, παρά τη συμβατική τυπολογία, μοιάζει ζωντανός. Τούτο επιτυγχάνεται καταρχάς με τη λανθάνουσα κίνηση σε ένα κατά τα άλλα στατικό σχήμα. Ο Χριστός στρέφει ελαφρώς το πρόσωπο και το βλέμμα προς τον θεατή, ενώ το σώμα του τείνει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η αίσθηση τούτης προκύπτει εξ αφορμής της ευλογούσης δεξιάς. Το χέρι αυτό σχεδιάζεται στον κατακόρυφο άξονα της μορφής, διά τούτο και ο ομόλογος πήχης φαίνεται μακρύτερος από αυτόν του χεριού που στηρίζει τον κώδικα ευαγγελίου. Ούτω λοιπόν, το σώμα του Χριστού φαίνεται να στρέφεται προς τα δεξιά της συνθέσεως. Ας σημειωθεί ότι ο κώδικας ευαγγελίου αποδίδεται κατά τον λόγο της προοπτικής, όπως υποδεικνύει η σχεδίαση των διπλών αγκίστρων.

Οι πτυχώσεις στα ενδύματα του Χριστού διαθέτουν πλαστικότητα. Οι γραμμές είναι κομψές και αδιόρατες. Φωτίζονται ήπια, δηλώνοντας το

ανάγλυφο στα πρόσφορα σημεία. Το ίδιο ισχύει εν σχέση με το ιμάτιο του μικρού Χριστού στην αγκάλη της Παναγίας, το οποίο αποδίδεται με χρυσοκονδυλιά, αλλά κατά τρόπο δίολου διακοσμητικό. Εδώ, για πρώτη, εξ όσων γνωρίζω φορά, η χρυσοκονδυλιά ενσωματώνεται στη φόρμα του ενδύματος, δίνοντας την εντύπωση συμφυούς με αυτό στοιχείου. Τα δε περιγράμματα αφομοιώνονται στη μορφή, ως εγγενή στοιχεία. Τα γραμμικού τύπου στίγματα χρωστήρα, τα οποία διαμορφώνουν την κόμη και την τριχοφυΐα είναι ασαφή και οργανικά ενσωματωμένα στη μορφή. Η μετάβαση από το σκοτεινό «περίγραμμα» του μετώπου προς τα μαλλιά είναι χαρακτηριστική της προθέσεως του ζωγράφου για οργανική αρμογή των επιμέρους στοιχείων και για ασάφεια, δηλωτική της (φυσικής) οντότητας των ιερών μορφών. Ενδιαφέρουσα είναι η σχεδίαση βουτρυχών στο λαιμό του μικρού Χριστού, με τρόπο άκρως νατουραλιστικό. Η θέση των φωτεινών και σκοτεινών τμημάτων στο πρόσωπο και στα χέρια είναι ρέουσα και μελετημένη, ως προς τη θέση, την έκταση και τον τόνο (εικ. 100). Παραδείγματος χάριν, η λωρίδα σκιάς στα αριστερά του προσώπου, ικανώς ευρύτερη αυτής στα δεξιά, απολήγει στο λαιμό, Συνάμα δε το φως καλύπτει όλη την επιφάνεια της δεξιάς παρειάς. Επιπλέον, τα υπό τις οφρύν σημεία διαφοροποιούνται τονικώς, καθόσον ο τόνος αυτών εξαρτάται εκ της αποστάσεώς τους από την πηγή του φωτός. Στη μορφή της Θεοτόκου ο οφθαλμός, ο ευρισκόμενος στη μερική

[Εικ. 101]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Χιλανδαρίου.
Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



ορατή πλευρά, είναι υποβαθμισμένος, ως προς τον τόνο. Το άνω βλέφαρο δέχεται φως στο μέσον και όχι σε όλη τη διαδρομή του, ώστε να επιτευχθεί η αίσθηση της καμπυλότητας του οφθαλμού. Η σκίαση της μύτης, όπως και του λαιμού, δίνει εντύπωση *ερριμένης* σκιάς, όπως επίσης και στην περίπτωση του μικρού Χριστού στην άλλη πλευρά της εικόνας, με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια. Η σάρκα πλάθεται ομού με το χρώμα βάσεως, ως φόρμα ενιαία. Λεπτά γραμμικά φώτα επιχρίονται με διάκριση, οργανικώς ενσωματωμένα στα κατάλληλα σημεία. Στο χέρι του Ιησού, το φέρον σχήμα ευλογίας, το φως και η σκιά διαμορφώνουν, κατά φύση σχεδόν, τις αρθρώσεις των δακτύλων και τις αναδιπλώσεις του δέρματος. Ο δε αντίχειρας μένει αφώτιστος, όπως επίσης το χέρι, το οποίο συγκρατεί το ευαγγέλιο.

Αυτό όμως που προδίδει την καλλιτεχνική ευφυΐα του ζωγράφου είναι ότι τα φωτεινά μέρη, τα σαρκώματα, δεν απολήγουν ομαλώς στο υποκείμενο στρώμα χρώματος. Το αφημένο στη σκιά-προπλασμό επίπεδο του προσώπου δεν ευρίσκεται σε παράλληλη θέση με το φωτισμένο, ώστε να καταστεί στοιχείο περιγραφικό, ως είθισται. Αντιθέτως, το σκιασμένο επίπεδο φαίνεται να «διασταυρώνεται» με το σάρκωμα, προσδίδοντας ούτω στον όγκο της κεφαλής στερεομετρικό χαρακτήρα. Τούτο ακριβώς είναι που προξενεί την αίσθηση της αληθοφάνειας στην εικόνα αυτή και το οποίο θέτει το δημιουργό της εικόνας στην πρωτοπορία της ευρωπαϊκής ζωγραφικής του όψιμου 13ου αιώνα.

Στο χρωστήρα του καλλιτέχνη της μονής Χιλανδαρίου θα πρέπει ίσως να αποδοθεί μία προσέτι εικόνα, θέμα της οποίας είναι τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 101), ιερό γεγονός στο οποίο σεμνύνεται η μονή, ως γνωστόν. Ο χαλκέντερος V. Djurić⁹⁵ έχει συνδέσει την εν λόγω εικόνα με το εργαστήριο, το οποίο θα ιστορήσει το καθολικό της μονής, προτείνοντας επομένως χρονολόγηση στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 14ου αιώνα. Αφετέρου ο Ε. Τσιγαρίδας⁹⁶ χρονολογεί την εξεταζόμενη εικόνα στις αρχές του 14ου αιώνα, καθώς συσχετίζει αυτήν με τη ζωγραφική του εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (1312), ειδικώς με το ζωγάφο εκείνο, του οποίου το ύφος παραπέμπει σε αυτό του Πρωτάτου. Η άποψη του Ε. Τσιγαρίδα βρίσκεται εγγύτερα προς την αλήθεια. Εντούτοις, προσεκτικότερη παρατήρηση αποκαλύπτει ότι κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου της αμφιπρόσωπης εικόνας της μονής Χιλανδαρίου απαντούν και στην εικόνα των Εισοδίων. Ο τρόπος ροής του φωτός με τις ωσεί «ερριμένες» σκιές στο λαιμό και τις παρειές, η διαχείριση των ψιμιθίων, το ζωηρό βλέμμα, η έμφαση στις ανατομικές λεπτομέρειες, η διάθεση για κατά φύση απόδοση των ενδυμάτων, κατ'εξοχήν στο μαφόριο της Παναγίας, είναι μερικά εξ'αυτών. Στην περίπτωση που η άποψή μου είναι ορθή, η εικόνα θα πρέπει να θεωρηθεί όψιμο έργο του ζωγράφου της αμφιπρόσωπης εικόνας, που ως φαίνεται ήταν αγαπητός στη μονή για την ποιότητα της δουλειάς του.

Έξοχο επίσης έργο της περιόδου και πλέον καινοτόμο αποτελεί η εικόνα του Αποστόλου Πέτρου, η οποία προέρχεται από το τέμπλο του ναού του Αγίου Προκοπίου στη Βέροια και σήμερα ανήκει στη Συλλογή Dumbarton Oaks (τέλη 13ου αιώνα) (εικ. 102)⁹⁷.



[Εικ. 102]
Washington D.C.
Συλλογή Dumbarton Oaks.
Ο απόστολος Πέτρος.

Στον εν λόγω πίνακα ο Πέτρος εικονίζεται εύρωστος, με αδρά χαρακτηριστικά και ρωμαλέα άκρα. Κρατά στο αριστερό χέρι ειλητό και ένσταυρη ράβδο, προς την οποία κατευθύνει το βλέμμα του θεατή με το δείκτη του δεξιού χεριού. Στον ευρύ λαιμό του Αγίου κρέμονται, ωσει περίαπτο, τα Κλειδιά της Βασιλείας. Επισημαίνεται ότι ο κορυφαίος μαθητής του Χριστού εικονίζεται ορατός υπό γωνία, έχων στραμμένο το βλέμμα αλλά και το πρόσωπό του όχι προς το θεατή, ως είναι το σύννηθες, αλλά προς αφηρημένο σημείο, πέραν αυτού. Τούτο προφανώς συμβαίνει επειδή η εν λόγω εικόνα προέρχεται εκ συντάγματος εικόνων επιστυλίου (Μεγάλη Δέση) και επομένως η στροφή προσώπου και βλέμματος προς τα δεξιά του θεατή οφείλεται στην παρουσία της μορφής του Χριστού Παντοκράτορα στο κέντρο του άγνωστου συντάγματος⁹⁸.

Στην υπό εξέταση εικόνα προκαλεί έκπληξη η πλαστική διαχείριση των ενδυμάτων, περισσότερο όμως η φυσικότητα του προσώπου, παρά την ελαφρά σχηματοποίηση στην απόδοση της ανατομίας. Το φως κυλάει με διαγώνια κατεύθυνση, διαμορφώνοντας το ανάγλυφο. Η δεξιά πλευρά του προ-

σώπου, ο δεξιός ώμος και βραχίονας σκιάζονται με σοφία, ώστε να δίδεται η εντύπωση πως η μορφή φωτίζεται από ένα «έξωθεν» ερχόμενο και εξ αριστερών φως. Καθώς ο σπουδαίος ούτος ζωγράφος πλάθει τους όγκους και τις ανατομικές λεπτομέρειες (αρθρώσεις δακτύλων, ρυτιδώσεις μετώπου και οφθαλμών κ.α.), εκμεταλλευόμενος το φως και τη σκιά, επιτυγχάνει ικανότατο βαθμό φυσικότητας. Τούτο καθιστά τον δημιουργό της εικόνας της Βέροιας έναν εκ των σημαντικότερων ζωγράφων του Βυζαντίου και εν γένει της νοτιοανατολικής Ευρώπης και Μεσογείου.

Η ίδια υψηλή ποιότητα τέχνης απαντά επίσης στο ζεύγος δεσποτικών εικόνων της μονής Βατοπαιδίου, με τον Χριστό Παντοκράτορα, η πρώτη και την Παναγία Οδηγήτρια, η δεύτερη (τέλη 13ου αι.) (εικ. 103)⁹⁹.

Στην εικόνα της Παναγίας το φως και η σκιά συνιστούν τα δομικά στοιχεία των εικονιζόμενων μορφών. Ο ζωγράφος υποβαθμίζει όλη την αριστερή πλευρά της Παναγίας. Τα φώτα στο μαφό-



[Εικ. 103]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Η Θεοτόκος Οδηγήτρια.

ριο, το οποίο χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακή για την εποχή πλαστικότητα, τοποθετούνται με διάκριση, όπου κρίνεται απαραίτητο να δηλωθεί ο όγκος. Ούτως η πτυχολογία ομοιάζει ζώσα και ρέουσα. Η μερικώς ορατή πλευρά του προσώπου της Θεομήτορος και έτι μάλλον ο λαιμός αυτής βυθίζονται στη σκιά. Ας σημειωθεί πως εάν ο κεκρύφαλος της Παναγίας ήταν απών, η αριστερή παρειά της δεν θα ήταν ορατή. Τα δε χέρια της Θεοτόκου δέχονται φως, αλλά τούτο είναι πλέον αδύναμο εν σχέση με αυτό του προσώπου. Μάλιστα το χέρι, το οποίο περιπύσσεται τον μικρό Ιησού είναι εντελώς σκιασμένο. Αναλόγως η ευλογούσα δεξιά του Χριστού Παντοκράτορα αφήνεται στη σκιά, καθώς βρίσκεται προς την πλευρά του σώματος που τείνει προς το βάθος. Θαυμασμό, τέλος, προκαλεί η ευαισθησία και η αληθοφάνεια με την οποία έχει πλασθεί ο χιτώνας και το ιμάτιο του Χριστού, ο οποίος εικονίζεται ανακλινόμενος και αντωπός προς την Παναγία, σε μια προσπάθεια ενδείξεως του μεταξύ των διαλόγου.

Αξίζει να επισημανθεί πως οι εικαστικοί τρόποι και ο ρεαλισμός των εικόνων της μονής Χιλανδαρίου, της Συλλογής Dumbarton Oaks και της μονής Βατοπαιδίου δεν συναντούν ευκόλως παράλληλο στη βυζαντινή ζωγραφική του όψιμου 13ου αιώνα. Εξ όσων γνωρίζω η έμφαση στις ανατομικές λεπτομέρειες, η πλαστικότητα στην πτυχολογία, η ανάδειξη του όγκου, μέσω της φωτοσκίασεως,

έστω και κατά τρόπο συμβατικό, και γενικώς η διάθεση για φυσικότητα, την οποία εκδηλώνουν οι εν λόγω εικόνες δεν είναι συνήθης στα εικαστικά έργα της περιόδου, τουλάχιστον προ του έτους 1300. Βεβαίως υφίστανται περιπτώσεις υψηλής ποιότητας έργων τέχνης που φαντάζουν «μετέωρα» στο χρόνο, λόγω ανυπαρξίας παράλληλων, ποιοτικών και χρονικών, καλλιτεχνημάτων. Και εδώ ασφαλώς υφίσταται τέτοια περίπτωση. Ωστόσο, επισημαίνεται πως η νατουραλιστική τάση, την οποία εκφράζουν, σε διαφορετικό βαθμό, οι εξετασθείσες εικόνες βαίνει παραλλήλως με εντοπιζόμενα στη βυζαντινή επικράτεια έργα, τα οποία εμφανίζουν σημαντική εξοικείωση με το φυσιοκρατικό ρεύμα της γαλλικής και ιταλικής ζωγραφικής της μετά το 1300 περιόδου. Υπενθυμίζεται πως σύζυγος (δεύτερη) του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου είναι η Ειρήνη (Yolanda) Montferrat (1288/9-1317), φιλόδοξη και επίβουλος απόγονος των Λατίνων ηγεμόνων της Θεσσαλονίκης¹⁰⁰.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή της Θεοτόκου στον διπλής όψεως πίνακα της μονής Χιλανδαρίου συνδέεται στενά με την εξαίσια εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο ναό του San Niccolò del Carmine στη Siena. Μια εισέτι εικόνα από την Ιταλία αξίζει να αναφερθεί. Πρόκειται για τη δίζωνη εικόνα της Συλλογής Malcove στο Πανεπιστήμιο του Toronto (τέλη 13ου αι.)¹⁰¹.

Στο άνω μέρος της εικόνας εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια με τον Χριστό στον τύπο του Αναπεσόντα. Η Παναγία πλαισιώνεται από τους Αγίους, Φραγκίσκο της Ασίζης και Αντώνιο (εξίτηλος), καθώς και τους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο, ημίσωμους στο άνω τμήμα της παραστάσεως. Στην κάτω ζώνη εικονίζεται το Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου.

Εξ απόψεως τεχνοτροπικής η υψηλής τέχνης αυτή εικόνα μαρτυρεί την «παλαιολόγεια» καταγωγή της. Τόσον η απόδοση του χώρου, με τα ραδινά διακοσμητικά κτήρια και τη διαγώνια τοποθέτηση της μαρτυρικής κλίνης του αγίου Λαυρεντίου, όσον και η διάταξη των μορφών στις δύο ζώνες παραπέμπει στην παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως. Η πτυχολογία, αρκούντως φυσιοκρατική, με ήπιες τονικές μεταβάσεις, παραπέμπει στις τοιχογραφίες τόσο της μονής της Χώρας όσον και του καθεδρικού ναού του Αγίου Λαυρεντίου στη Γενοα. Η επεξεργασία των προσώπων και των γυμνών μελών των σωμάτων ακολουθεί το βυζαντινό σύστημα διαμορφώσεως. Η δε φυσικότητα και η εξιδανίκευση, η οποία απαντά στο πρόσωπο της Παναγίας και του Χριστού, δεν είναι αποτέλεσμα επιρροής της παραδόσεως της Σιέννας, αλλά εκζητήσεως. Η διεύρυνση της εκτάσεως της σάρκας, η ήπια τονική διαβάθμιση, η σχολαστική διαχείριση των στιγμάτων του χρωστήρα στα όρια των σαρκωμάτων και η χαρακτηριστική μείωση της εντάσεως της πράσινης ταινίας προπλάσμιου στην ευρεία παρειά, υποδηλώνει, κατά τη γνώμη μου, ζωγράφο βυζαντινής παιδείας, ο οποίος επιθυμεί να ικανοποιήσει την καλαισθησία ιταλού παραγγελιοδότη.

Το ιδίωμα που απαντά στις τοιχογραφίες της Σοροζανί και στην εικόνα της Αχρίδας εκφράζεται και στο πεδίο των *manuscripta*. Στον εξαιρετικής ποιότητας κώδικα Καινής Διαθήκης του Παναγίου Τάφου, με αριθμό 37, ο οποίος έχει χρονολογηθεί από τον ακαδημαϊκό δάσκαλο Π. Βοκοτόπουλο στο δεύτερο ή τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα¹⁰², οι μετά το 1250 τάσεις της λόγιας ζωγραφικής είναι όχι μόνον εμφανείς, αλλά και διατυπωμένες αριστοτεχνικώς.

Στις τρεις ολοσέλιδες μικρογραφίες του εν λόγω κώδικα - του Ιακώβου του Αδελφόθεου (εικ. 104), του αποστόλου Πέτρου και του αποστόλου Ιούδα - τα χαρακτηριστικά του λεγόμενου «Πρώτου παλαιολόγειου ύφους» εκδηλώνονται καταρχάς στο ήθος και τη στάση και των ιερών μορφών. Ο Ιάκωβος εικονίζεται σε χιασμό υπό γωνία, με το άνετο σκέλος ορατό πίσω από το στάσιμο, ενώ ο Ιούδας αποδίδεται κατ' ενώπιον, επίσης σε αξιοσημείωτο χιασμό, ο οποίος παραπέμπει σε ανάλογες επιλογές της περιόδου των Μακεδόνων αυτοκρατόρων. Η απουσία της γραμμής στην απόδοση της φόρμας και η αί-



[Εικ. 104]
Πατριαρχείο Ιεροσολύμων.
Κώδ. Τάφου αρ. 37.
*Ο Άγ. Ιάκωβος ο
Αδελφός.*

σθηση του όγκου, το οργανικό δέσιμο των φωτεινών κηλίδων που δηλώνουν, με τη διαβάθμισή τους, τα επίπεδα των επιμέρους όγκων, η φυσιοκρατική διάθεση στο πλαίσιο των προσώπων και η αβρή διάχυση του φωτός καθιστά ολοφάνερη την καινοτόμα ποιότητα της τέχνης του ζωγράφου στον κώδικα του πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Εντούτοις, σκιές δεν εντοπίζονται στις μικρογραφίες. Το φως κυλάει παντού, με αποτέλεσμα η πλαστική απόδοση των μορφών, στο σύνολο και τα επιμέρους, να υποτάσσεται στο πλαίσιο που ορίζει το περιγραφικό σύστημα αναδείξεως του όγκου.

Θαυμαστή ζωγραφική απαντά επίσης στο βυζαντινό τετραευάγγελο του Μουσείου J. Paul Getty (Ms Ludwig II.5)¹⁰³. Οι ερευνητές συνδέουν το χειρόγραφο με την καλλιτεχνική παραγωγή της Νίκαιας, της Νικομήδειας αλλά και της Κύπρου. Οι δέκα εννέα ολοσέλιδες μικρογραφίες του έχουν φιλοτεχνηθεί σε δύο φάσεις, μία στις αρχές του 13ου αιώνα και μία στο δεύτερο μισό του (1285;). Στην τελευταία φάση ανήκουν δεκατρείς μικρογραφίες με θέματα από το βίο του Χριστού.

Στις εξεταζόμενες μικρογραφίες, όπως σε αυτήν με την Προσευχή στη Γεοθημανή (εικ. 105), το ορεινό τοπίο είναι διατυπωμένο με αβρότητα και βούληση πλαστική. Δενδρύλλια και ευμεγέθεις θάμνοι διασπείρονται σε αυτό. Η ανθρώπινες μορφές μαρτυρούν κίνηση, μέσω της στάσεως, των «ταραγμένων» αναδιπλώσεων των ενδυμάτων αλλά της ανεμιζόμενης κόμης. Θαυμαστή είναι η μορφή κοιμώμενου Αποστόλου στην προορηθείσα παράσταση. Ο Απόστολος έχει σχεδιασθεί κατά μέτωπο, καθήμενος στο έδαφος με το κεφάλι αναγεγνῆτο μπροστά, κατά τρόπον ώστε να είναι ορατό το τριχωτό του κεφαλιού και μόνον. Εν γένει οι διαστάσεις και οι αναλογίες των ιερών μορφών του χειρογράφου είναι ρωμαλέες. Τόσον τα ενδύματα όσον και τα πρόσωπα πλάθονται με αξιοσημείωτη ελευθερία, όπως αυτή που απαντά στον υπ' αριθμό 5 κώδικα της μονής Ιβήρων. Γραμμές και αυστηρά περιγράμματα δεν απαντούν. Οι πτυχώσεις μοιάζουν ανάγλυφες, τα δε πρόσωπα δίνουν εντύπωση αληθείας. Ευρέα σαρκώματα, με πράσινες σκιές στο περίγραμμα και ερυθρές κηλίδες στις παρειές, παραπέμπουν εναργώς στο ιδίωμα του Ευτυχίου Αστραπά και του «Μανουήλ Πανσέληνου». Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα πως η τέχνη των δύο ανωτέρω καλλιτεχνών βρίσκει το άμεσο προηγούμενο της στο χειρόγραφο αυτό, εάν βεβαίως η χρονολόγησή του στην ένατη δεκαετία του 13ου είναι ορθή.

Ιδιαίτερως αξιοσημείωτη κρίνεται σειρά μικρογραφιών σε πολυτελή Ευαγγέλια των μέσων και του τέλους του 13ου αιώνα, τα οποία ομαδοποίησε πρώτος ο K. Weitzmann¹⁰⁴, και απέδωσε σε εξοικειωμένους με τη Δυτική αισθητική καλλιτέχνες της Κωνσταντινουπόλεως την περίοδο της λατινικής κατοχής. Μάλιστα τα εικαστικά επιτεύγματα, τα οποία εμφανίζονται στις μικρογραφίες των εν λόγω Ευαγγελίων φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με τις στιλιστικές επιλογές των ζωγράφων που ιστόρησαν εικόνες, όπως αυτή της μονής Χιλανδαρίου και αυτή στη Συλλογή Dumbarton Oaks.

Στην ομάδα αυτή εντάσσονται ο με αριθμό 118 κώδικας της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (περί το 1250) και το πλουσίως εικονογραφημένο χειρόγραφο της μονής Ιβήρων με αριθμό 5. Στην ίδια ομάδα εντάσσονται επίσης ο ελληνικός κώδικας με αριθμό 54 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων και ο υπ' αριθμόν 753 της Σκήτης του Αγίου Ανδρέα στο Άγιον Όρος (σήμερα Carrett Ms. 2 στη Συλλογή του Πανεπιστημίου Princeton). Στην κατηγορία αυτή ανήκουν προς τούτοις το υπ' αριθμόν 5 της μονής Φιλοθέου, το χαμένο σήμερα ευαγγελιστάριο της Σμύρνης (1298), το υπ' αριθμόν 65 τετραευάγγελο, στο J. Paul Getty Museum, στο Los Angeles, για να μείνω στα πλέον σημαντικά¹⁰⁵.

Ο αγνώστου προελεύσεως περγαμινός κώδικας των Αθηνών, με αριθμό 118, είναι έργο του μοναχού Σεργίου. Περιλαμβάνει τέσσερα επίτιπλα, ισάριθμα αρχικά γράμματα και εμβόλιμες ολοσέλιδες απεικονίσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών, με το incipit των κειμένων τους στη λατινική, αλλά και την αραβική, σε δύο περιπτώσεις. Η χρονολόγηση των μικρογραφιών κυμαίνεται, αλλά είναι πλέον ευρέως αποδεκτό ότι αυτές θα πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν περί τα μέσα του 13ου αιώνα¹⁰⁶.

Η πλειονότητα των ερευνητών συμφωνεί ότι τόσο ο κώδικας 118 όσον και αυτοί της ίδιας ομάδας αντλούν εκ προτύπων του 10ου αιώνα. Οι μελετητές συμφωνούν επίσης στο ότι η ζωγραφική, η οποία εκδηλώνεται στον κώδικα των Αθηνών ανταποκρίνεται στην αισθητική της εποχής, ήτοι στη βούληση για επιστροφή στην κλασική παράδοση, όπως την εκφράζουν οι μικρογραφίες του 9ου και



[Εικ. 105]
Μουσείο J. Paul Getty.
Κωδ. Ludwig II.5.
Η Προσευχή στη
Γεσθημανή.

[Εικ. 106]
Αθήνα.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
Κώδ. αρ. 118.
Ο ευαγγελιστής Λουκάς.

10ου αιώνα, τάση που εκδηλώνεται και σε άλλα δείγματα της εποχής, όπως οι κώδικες ψαλτηρίου Τάφου 51, της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων, και ο Palatinus gr. 381, της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού¹⁰⁷. Εάν η άποψη αυτή είναι ακριβής, είναι θέμα που έχει ήδη συζητηθεί¹⁰⁸. Ο γράφων θα επιθυμούσε να επιμείνει στο τι εκφράζει η ζωγραφική των εμβόλιμων μικρογραφιών του κώδικα 118, εν σχέση με τις εξελίξεις της περιόδου.

Στον κώδικα των Αθηνών οι τέσσερις Ευαγγελιστές κάθονται σε ποικίλες στάσεις, σε χαμηλό χώρο ερεισίνωτο θρόνο, κρατώντας ανοικτό ειλντό ή κώδικα (εικ. 106). Σύνθετο αναλόγιο έχει ζωγραφιστεί στα δεξιά της συνθέσεως. Οι Ευαγγελιστές καταλαμβάνουν όλο σχεδόν το διαθέσιμο χώρο. Ενδειξη βάθους δεν υφίσταται, μολοντί στα ποδαρικά των θρόνων και των αναλογίων υφίστανται «ερριμένες» σκιές. Τα έπιπλα σκιάζονται, όμως η διατύπωση των όψεών τους δεν έχει προοπτικό χαρακτήρα. Η πτυχολογία μαρτυρεί διάθεση για φυσικότητα. Ορισμένες εκ των πτυχώσεων που «συνέχουν» τις κνήμες κολπώνονται κατά φύση. Τα δε πρόσωπα πλάθονται με ελευθερία, άνευ αναφοράς στο σύνθετο βαθμιδωτό σύστημα αναδείξεως του όγκου. Περιγράμματα, φώτα και έγχρωμες σκιάσεις συνεχονται σε ενιαίο σύνολο. Αξιοσημείωτη αλθοφάνεια εκδηλώνει επίσης η κόμη και το γένειο των Ευαγγελιστών.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, όπως και το λατινικό incipit στα ειλντά των Ευαγγελιστών, ούτω και η φυσιοκρατική απόδοση των επίπλων, αλλά και η «σταυροφορικού» τύπου εκζήτηση στο πρόσωπο του Λουκά και του Μάρκου¹⁰⁹ φαίνεται να είναι μεταγενέστερη επεξεργασία. Και τούτο προς χάριν, εννοείτε, Δυτικού παραλήπτη. Τονίζω το γεγονός, διότι τέτοια στοιχεία, είτε στη χειρόγραφη είτε στη μνημειακή παράδοση, θεωρούνται πλειστάκις ως εκφραστικά της υιοθετήσεως υπό των βυζαντινών Δυτικών μοτίβων, ενώ πρόκειται για μεταγενέστερες προσθήκες και μετατροπές.

Επισημαίνεται πως, εξ όσων έχω διερευνήσει, αναλόγια, ωσάν αυτά του εξεταζόμενου κώδικα, δεν συναντώνται στην τέχνη της Δυτικής Ευρώπης προ του 1400. Σε χειρόγραφα των αρχών του 14ου αιώνα, τα οποία παράγονται στο scriptorium του Palermo¹¹⁰, οι μορφές εντάσσονται σε υποτυπώδες τρισδιάστατο εσωτερικό, όπως αυτό που συναντά κανείς στο έργο ζωγράφων από τη Σιέννα. Ωστόσο, τα ιστορούμενα συγγραφικά αναλόγια ουδεμία σχέση έχουν με ό,τι βλέπει κανείς στον αθηναϊκό κώδικα. Απεναντίας, αναλόγια του είδους αυτού είναι συνήθη στη βυζαντινή παραγωγή. Στον κώδικα Καινής

[Εικ. 107]
 Άγιον Όρος.
 Ι. Μ. Ιβήρων.
 Κώδ. αρ. 5.
*Ο ευαγγελιστής Ιωάννης
 ο Θεολόγος*



Διαθήκης με αριθμό 234, ο οποίος ανήκει στη Βιβλιοθήκη της αθωνικής μονής του Αγίου Παντελεήμονος (τέλη 12ου αι.)¹¹¹, εικονίζονται αναλόγια όπως αυτό του κώδικα 118, δηλαδή με ανοικτά, υπό γωνία ορατά, φύλλα στην πρόσοψη και αντικείμενα στο εσωτερικό του ερμαρίου. Παρόμοιο θα ήταν, θεωρώ, το ιστορημένο αναλόγιο στον κώδικα των Αθηνών, προ της «βελτιώσεως» του υπό Δυτικού (;) ζωγράφου.

Το τετραευάγγελο της μονής Ιβήρων αποτελεί ένα εκ των αριστουργήματα της μεσαιωνικής τέχνης. Το πλούσια εικονογραφημένο manuscript, με τους χρυσόγραφους τίτλους, το σύνολο των ερευνητών συνδέει δικαίως με την Κωνσταντινούπολη. Το χειρόγραφο κοσμείται με ολοσέλιδες εικόνες των τεσσάρων Ευαγγελιστών, τριάντα μία επίτιτλες σκηνές εκ του βίου του Χριστού, καθώς και τρεις ξένες προς το κείμενο παραστάσεις: τον Χριστό με τον Ιωάννη Χρυσόστομο, τη Θεοτόκο με τον Ιωάννη το δωρητή (;) και την παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ¹¹².

Ας σημειωθεί πως και σε αυτόν τον κώδικα λατινικό incipit, επείσακτο σε σβησμένο ελληνικό, εισάγεται στη μικρογραφία του Ιωάννη του Θεολόγου (εικ. 107). Τούτο τεκμηριώνει, κατά τον Γ. Γαλάβαρη, τη χρήση του κώδικα από Δυτικό παραγγελιοδότη. Ωστόσο, τίθεται ευλόγως το αναπάντητο προς ώρας ερώτημα: γιατί ο Δυτικός χρήστης του χειρογράφου αρκέστηκε σε μια ασήμαντη και κατ' ουσίαν ανώφελη γλωσσική μεταγραφή σε μικρογραφία, όταν όλο το κείμενο του κώδικα αφέθηκε στην ελληνική;

Οι μορφές των Ευαγγελιστών, με τις ρωμαλέες αναλογίες, αποδίδονται με ελευθερία και πλαστική διάθεση αξιοσημείωτη. Η πλαστικότητα αυτή εκφράζεται στη χυμώδη και ρευστή πτυχολογία κυρίως όμως στα *εδηνήζοντα* πρόσωπα και τα άκρα των ιερών μορφών, όπως ακριβώς και στον κώδικα των Αθηνών. Φως και σκιά, ρόδινο σάρκωμα και προπλασμός, ερυθρά υποσκιάσματα και λεπτά φώτα διαμορφώνουν το πρόσωπο, όχι όμως με τη συνήθη στο Βυζάντιο διαδικασία των επάλληλων και ανεξάρτητων μεταξύ τους φάσεων επεξεργασίας. Οφθαλμοί και αυτιά αποδίδονται κατά φύση. Η εν λόγω τεχνική υποβάλλει στο θεατή αίσθηση ρεαλιστική, η οποία ενισχύεται από καινοφανείς σχεδιαστικές λύσεις, όπως η εγκάρσια σχεδίαση του αντίχειρα στο αριστερό χέρι του Μάρκου, το οποίο συγκρατεί τον κώδικα ευαγγελίου. Η φωτοσκίαση έλκει το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη. Στη μικρογραφία, δείγματος χάριν, με τον ευαγγελιστή Μάρκο ο λοξότμπος υπερυψωμένος υποδοχέας του αναλογίου, με το ανοικτό βιβλίο, σκιάζεται στο εσωτερικό κατά τρόπον αληθή.

Παρόμοια τεχνική υφίσταται και στις μικρογραφίες που αφορούν στο βίο του Χριστού. Εδώ, λόγω της μικρότερης κλίμακας που επικρατεί, η τεχνική του ζωγράφου των Ευαγγελιστών «συνοψίζει» τις μορφές. Τα περιγράμματα και τα όρια των επιμέρους όγκων καθίστανται ασαφή, οι δε μορφές συνέχονται με τον περιβάλλοντα χώρο. Η αβρότητα των προσώπων στις ευαγγελικές σκηνές συνδυάζεται με την πλαστικότητα και την απουσία καλλιγραφικής διαπλοκής στα γυμνά σώματα, όπως στην περίπτωση του σώματος του νεκρού Χριστού στην παράσταση της Σταυρώσεως (εικ. 108) και στην παράσταση της Θεραπείας των Δαιμονιζομένων, όπου μάλιστα αποδίδεται διακριτικώς το ανδρικό μόριο. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η πτυχολογία. Οι ήπιες τονικές μεταβάσεις, η ασάφεια των ορίων των γραμμώσεων, η ανάδειξη του όγκου, όχι μόνο με γεωμετρικού τύπου φωτεινές κηλίδες αλλά και



[Εικ. 108]
 Άγιον Όρος.
 Ι. Μ. Ιβήρων.
 Κώδ. αρ. 5.
Η Σταύρωση του Χριστού.

με σκοτεινές υδαρείς, και τέλος η πλαστικότητα που προκύπτει από την αντιμετώπιση του ενδύματος ως στοιχείου απολύτως εξαρτημένου από τους υποκείμενους όγκους, όλα αυτά αποκαλύπτουν τις δυνατότητες του σπουδαίου καλλιτέχνη του χειρογράφου της μονής των Ιβήρων. Δηλοποιούν συνάμα την υφολογική διαφορά των ενδυμάτων των αφηγηματικών επεισοδίων από αυτά των Ευαγγελιστών και επομένως τη δραστηριότητα δύο ζωγράφων¹¹³. Τα ενδύματα των Ευαγγελιστών φωτίζονται με τις συνήθεις κηλίδες γεωμετρικού σχήματος, ενώ στην καθήμενη μορφή του Χριστού στο επεισόδιο του Εν Κανά Γάμου (εικ. 109) οι πτυχώσεις στα γόνατα και τις κνήμες του Χριστού αποδίδονται κατά φύση, προσλαμβάνοντας δηλαδή όγκο διά του σκιοφωτισμού. Αξίζει τέλος να σημειωθεί η βούληση του κύριου καλλιτέχνη των μικρογραφιών για φωτοσκίαση στην παράσταση της Θρέψεως των Πεντακισχιλίων (εικ. 110), όπου οι πλήρεις άρτων κάλαθοι, σε πρώτο πλάνο, ρίχνουν σκιά στο έδαφος.

Όσον αφορά στη χρονολόγηση του κώδικα της μονής Ιβήρων, υφίσταται διάσταση απόψεων. Η τέχνη της μικρογραφιών προϋποθέτει ασφαλώς τις τοιχογραφίες της Mileševa και της Sopoćani. Η πλαστικότητα των μορφών στο τελευταίο έργο είναι ανάλογη των πτυχώσεων και των προσώπων στο χειρόγραφο της Ιβήρων. Το γεγονός αυτό θα οδηγήσει τον S. Radojčić και αργότερα τον Γ. Γαλάβαρη στην προ του 1261 χρονολόγηση του κώδικα. Ωστόσο, έχω τη γνώμη ότι το υπό εξέταση έργο προϋποθέτει οψιμότερο εικαστικό περιβάλλον. Διότι είναι πρόδηλο πως η πλαστικότητα και η ελευθερία, η οποία εκφράζεται σε πολλές μικρογραφίες υπερβαίνει το μνημειακό προηγούμενο της Sopoćani. Αφετέρου δε προτείνει άλλη εικαστική ατραπό, όπως αυτή που παρατηρείται σε ορισμένα, μετά το 1240, «σταυροφορικά» έργα. Χαρακτηριστικό δείγμα της στιλιστικής αυτής ατραπού είναι η πολυσυζητημένη σιναϊτική εικόνα με τους έφιππους αγίους Θεόδωρο και Δημήτριο, με λείψανα ελληνικής επιγραφής¹¹⁴ και το περίφημο λειτουργικό Τυπικό (Missal) της Perugia (Biblioteca Capitolare MS 6)¹¹⁵. Ένα προσέτι εικαστικό έργο συνδέεται αμέσως με την εικονογράφηση του Ευαγγελίου της μονής Ιβήρων: οι μικρογραφίες στο Λατινικό Ψαλτήριο της Bologna, το οποίο, ομού με άλλα χειρόγραφα, αποδίδεται στο ζωγράφο Jacorino da Reggio (τέλη 13ου αιώνα)¹¹⁶. Στα δύο ανωτέρω έργα οι τρόποι απο-



[Εικ. 109]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Ιβήρων.
Κώδ. αρ. 5.
*Ο εν Κανά Γάμος.
Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 110]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Ιβήρων.
Κώδ. αρ. 5.
*Η Θρέψη των
Πεντακισχιλίων.*



δόσεως του όγκου του φωτός είναι ανάλογοι αυτών του κώδικα της μονής Ιβήρων. Το ίδιο θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει για την αμέσως προ του 1300 ζωγραφική της Σιέννας¹¹⁷.

Η εντυπωσιακή στιλιστική συνάφεια των υπό εξέταση μικρογραφιών με έργα που θεωρούνται Δυτικής «σταυροφορικής» εμπνεύσεως θέτει το εύλογο ερώτημα: η συνάφεια αυτή προκύπτει εκ της υιοθετήσεως Δυτικοευρωπαϊκών στοιχείων στον κώδικα της μονής Ιβήρων ή αποτελεί σύμπτωμα της υιοθετήσεως της βυζαντινής μανιέρας υπό της ιταλικής και «σταυροφορικής» καλλιτεχνικής πρακτικής της εποχής; Είναι προφανές πως στην Κωνσταντινούπολη των πρώτων Παλαιολόγων υπήρχαν χαρισματικοί ζωγράφοι, οι οποίοι όχι μόνον ήταν «ανοικτοί» σε Δυτικές επιρροές, εξαιτίας ίσως των αισθητικών προτιμήσεων των χορηγών ή παραληπτών, αλλά είχαν και τη δυνατότητα να τις αφομοιώσουν οργανικώς, διαμορφώνοντας ένα υψηλού επιπέδου προσωπικό ύφος. Ωστόσο, η εσωτερική αρμογή και το σφρίγος των μορφών του κώδικα της μονής Ιβήρων είναι σαφώς αρτιότερη των ιταλικών και «σταυροφορικών» παράλλων. Η σαφής ανωτερότητα των μικρογραφιών του κώδικα της μονής Ιβήρων καταδεικνύει όχι μόνον το ανυπόστατο της όποιας συνάφειας με «Δυτικά» έργα, αλλά και τη σπουδαιότητά του, ως σημείου αναφοράς για τους καλλιτέχνες της Ιταλίας και της Ανατολικής Μεσογείου.

Ανάλογα με του κώδικα 5 στιλιστικά χαρακτηριστικά φέρει επίσης ο δίγλωσσος κώδικας αριθ. 54 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων (περί το 1300)¹¹⁸. Ο ζωγράφος του κώδικα επαναλαμβάνει επακριβώς το πρότυπο των Ευαγγελιστών, το οποίο υιοθετεί ο κώδικας της μονής Ιβήρων. Όμως η εκτέλεση είναι απλοϊκή και τυπική. Τα «Δυτικά» δάνεια, που στον κώδικα των Αθηνών και της μονής Ιβήρων περιορίζονται κυρίως σε λεπτομέρειες της επιπλώσεως, και τα οποία ήδη χαρακτήρισα ως μη έχοντα σχέση με ό,τι συμβαίνει στη Δύση, στον κώδικα των Παρισίων απουσιάζουν, όπως ακριβώς και στους κώδικες του Princeton και της μονής Φιλοθέου. Ωστόσο, η διατύπωση του χώρου στις ευαγγελικές σκηνές του εξεταζόμενου κώδικα εμφανίζει ορισμένες αξιοπρόσεκτες «λύσεις». Στη σκηνή, λόγου χάριν, της Θρέψεως των Πεντακισχιλίων οι μορφές εικονίζονται σε τρεις ίσες καθ' ύψος ζώνες. Οι μορφές των δύο πρώτων ζωνών επικαλύπτονται σχεδόν ως την οσφύ από τα επάρματα γης. Αυτές της ανώτερης ζώνης εικονίζονται ολόσωμες. Έχει όμως σημασία να ειπωθεί πως η κλίμακα των μορφών φθίνει, μολονότι αυτό συμβαίνει «αντιστρόφως», εκ των άνω προς τα κάτω¹¹⁹.

Ομού με την προρρηθείσα ομάδα εικονογραφημένων χειρογράφων θα πρέπει να εξετασθεί και μία άλλη, η οποία μιμείται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα παραστάσεις και τρόπους της λεγομένης «Μακεδονικής Αναγεννήσεως» (9ος-10ος αι.). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσεως αυτής είναι το περίφημο Ψαλτήριο του Βατικανού (Vat. Pal. Gr. 381) και το υπ' αριθμόν 51 Ψαλτήριο του Παναγίου Τάφου¹²⁰, όπου η παράσταση της Μετανοίας του Δαβίδ (εικ. 111) αντιγράφει αυτήν του περίφημου Ψαλτηρίου των Παρισίων (Par. gr. 139) (10ος αι.). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο G. Pargulon στη λαμπρή περί βυζαντινών Ψαλτηρίων διατριβή του επισημαίνει στενή τεχνοτροπική σχέση ανάμεσα στις μικρογραφίες του αγιοταφικού κώδικα και σε αυτές του υπ' αριθμόν 5 της μονής Ιβήρων¹²¹, μολονότι η ποιότητα των μικρογραφιών του

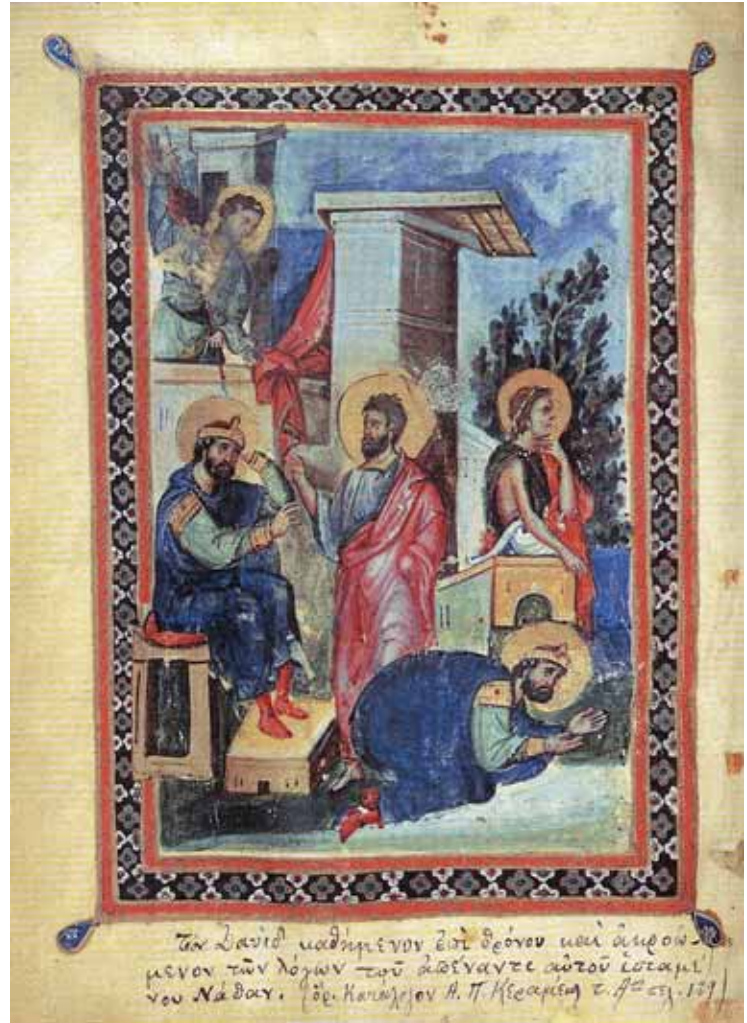
Ευαγγελισταρίου της αθωνικής μονής είναι πολύ υψηλότερη. Όπως και να έχει το ζήτημα, το εργαστήριο παραγωγής των εν λόγω εικονογραφημένων χειρογράφων εκφράζει στα όψιμα χρόνια του 13ου αιώνα διάθεση ανανεωτική. Και μάλιστα προς την κατεύθυνση της αναγωγής στη φυσική (ειδυλλιακή) πραγματικότητα, δια μέσου της αντιγραφής κλασικίζοντων προτύπων. Εάν η εν λόγω τάση οφείλεται σε Δυτική επιρροή, κατά τους E. Jeffreys και C. Mango¹²², είναι παρακινδυνευμένο, προς το παρόν, να ειπωθεί.

Η αποκατάσταση της βυζαντινής εξουσίας το έτος 1261 αλλά και η ανάγκη για αναβίωση της πολιτικής της ισχύος και λαμπρότητας θα επιφέρει την προαγωγή της τέχνης. Την εποχή αυτή πλήθος μνημείων οικοδομείται και εικονογραφείται, εντός και εκτός της επικράτειας. Όμως η αδυναμία πολιτικής και κοινωνικής συνοχής του κράτους επί Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου θα έχει συνέπειες στη ενότητα ύφους και καλαισθησίας, αλλά και στην υιοθέτηση στοιχείων από τη «μικτή» τέχνη των εργαζομένων στις υπό λατινική κυριαρχία περιοχές ζωγράφων. Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι από τη στιλιστική αυτή ασυνέπεια και ποιητική ταλάντωση θα προκύψουν οι τάσεις εκείνες, οι οποίες θα κυριαρχήσουν στα τέλη του 13ου και στο 14ο αιώνα.

Ειδικότερα, η εξέταση της μνημειακής εικαστικής παραγωγής την περίοδο της κυβερνήσεως του Μιχαήλ Η' και εν μέρει αυτής του Ανδρόνικου Β' αποδεικνύει πως το εικαστικό άλμα και ερέθισμα που πραγματοποιεί η εξαίσια ζωγραφική στη μονή Σοροζανί μένει χωρίς ουσιαστική ανταπόκριση στην ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά μέχρι τη δεκαετία του '90, καίτοι τούτο αφορά στη μνημειακή και μόνον τέχνη. Ίσως λόγω του υψηλότερου επιπέδου της τέχνης στο σερβικό μνημείο, το οποίο αποκλείει τη μίμηση, ή της ισχυρής, στην Ηπειρωτική Ελλάδα, παραδόσεως των Κομνηνών, ή ακόμη λόγω της υφέσεως που είχε ίσως προηγηθεί στη μητροπολιτική παραγωγή, εξαιτίας της λατινικής κατακτήσεως, η επιτοίχια ζωγραφική στις ελλαδικές περιοχές παραμένει δέσμια της προ του 1250 τέχνης. Μόνον προς το τέλος του 13ου αιώνα παρατηρείται διάθεση για εξέλιξη, εναργής ήδη στη Μητρόπολη του Μιστρά και στην Ομορφοεκκλησιά Αττικής, κυρίως δε στην Ήπειρο και τη Μακεδονία, ως θα γίνει φανερό στο επόμενο κεφάλαιο.

Εντούτοις, η στασιμότητα των μνημειακών διακοσμήσεων στις ελλαδικές περιοχές δεν τεκμηριώνει απουσία χαρισματικών καλλιτεχνών. Στην παραγωγή εικόνων και μικρογραφιών της περιόδου εκδηλώνονται όχι μόνον φιλοπρόοδες τάσεις, στο πλαίσιο ίσως της άμιλλας με τη Δυτική παραγωγή και κουλτούρα, αλλά και εικαστικά επιτεύγματα, τα οποία υπερβαίνουν τις κατακτήσεις του εργαστηρίου της Σοροζανί. Προσέτι οι εικόνες και οι μικρογραφίες που εξετάστηκαν προαναγγέλλουν τις εξελίξεις στην Ιταλία, περί το 1300 και εφεξής.

Επισημαίνεται, ωστόσο, πως η ποιότητα και ο χαρακτήρας των εξετασθέντων καινοφανών επιτευγμάτων δεν θα καταστεί δημοφιλής στη σύγχρονη αλλά και τη μεταγενέστερη ζωγραφική των Παλαιολόγων. Κατά την εκτίμησή μου, τούτο οφείλεται στο ότι η εξέλιξη αυτή εκφράζει ένα δυσκόλως αποδεκτό, μετά το θάνατο του Μιχαήλ Η', «φιλοδυτικό», υπό μία έννοια, πνεύμα. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως τα επιτεύγματα αυτά δεν θα έχουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υστεροβυζαντινής τέχνης, το αντίθετο...



[Εικ. 111]
Πατριαρχείο Ιεροσολύμων.
Κώδ. Τάφου αρ. 51.
Η Μετάνοια του Δαβίδ.

- ¹ Για το γλυπτό αυτό σύνταγμα βλ. Hilsdale 2014, 107-51.
- ² Για την τοιχογραφία στο ναό του Αγ. Εράσμου βλ. P. Miljković-Pepk, Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII à l'église rupestre de Saint-Érasme près d'Ohrid, *CabArch* 44 (1997), 169-77. εικ. 1-2. Για την τοιχογραφία της Απολλωνίας βλ. A. Buschhausen, *Die Marienkirche in Apollonia, Albanien*, Vienna 1976 (παράσταση αυτοκρατόρων, 146-7, 156-7, εικ. 16-9, πίν. 101, 104-7). Christidou 2010. Hilsdale 2014, 103-6, με βιβλιογραφία. Για την τοιχογραφία της Μαυριώτισσας, βλ. T. Papamastorakis, Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 221-40. Drakopoulou 1997, 76-77. Foskolu 2006, υποσημ. 35. Hilsdale 2014, 102-3.
- ³ Για την οικοδομική και εικαστική δραστηριότητα επί Μιχαήλ Η΄ και τον πολιτικό της χαρακτήρα βλ. Makrides 1980. Talbot 1993. Kidonopoulos 1994. Talbot 2001. Matschke 2001. Reinert 2002, 254-8. T. Papamastorakis, Tampering with History: From Michael III to Michael VIII, *BZ* 96 (2003), 193-209, ιδίως 207-8. Kidonopoulos 2006, 102 κ.ε.. Foskolu 2006. Matschke 2008. Christidou 2010. Kalopissi-Verti 2012, 41-6, 49-50. V. Foskolu 2013. Ιδίως Hilsdale 2014, 27-197, με εκτενή βιβλιογραφία στην υποσημ. 7.
- ⁴ Το ναό θα κτίσει ο τσάρος Ivan Asen II (1218-1241), ως ευχαριστία για τη νίκη του εναντίον του δεσπότη της Ηπείρου Θεοδώρου Δούκα το έτος 1230. Για το ναό στο Velico βλ. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 97-110. *The Glory of Byzantium*, αριθ. 221 (J. D. Alchermes). Για τη Morača βλ. Djurić 1974, 37. C. Petković, *Morača*, Beograd 2002(2), 23-40 (= στα σερβικά). B. Todić, D. Popović, *Manastir Morača*, Beograd 2006.
- ⁵ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. D. Talbot Rice, Paintings of Hagia Sophia, Trebizond, in *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade 1967, 83-90. Ο ίδιος (ed.), *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968. A. Bryer, The Church of Hagia Sophia at Trebizond, *Apollo* 89 (1969), 268-74. Djurić 1976, 56-57. Mouriki 1981, σποράδην. A. Bryer, D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington D.C. 1985, τόμ. I, 231-6, τόμ. II, πίν. 176-191. Rodley 1996, 293-5. A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Norfolk 2004. E. Vinogradova, On the Style of the Wall Painting of St. Sophia in Trebizond, *Obraz Vizantii*, 73-102.
- ⁶ Για το διακοσμητικό αυτό θέμα βλ. Ćurčić 2012.
- ⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Xygopoulos 1957, 42-3. Mijatev 1961. Ph. Schweinfurth, *Die Fresken von Bojana*, Mainz-Berlin 1965. Delvoye 1967, 513-4. Grabar 1968, 891-3. Djurić 1976, 85-87. Chatzidakis 1980, 432. R. B. Schroeder, Transformation Narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Bojana Church, *DOP* 64 (2010), 103-28. Panayotidi 2011. B. Penkova (ed.), *The Bojana Church Between the East and the West and the Art of Christian Europe*, Sofia 2011. Panayotidi 2012, ιδίως 88-92.
- ⁸ Mijatev 1961, εικ. 54.
- ⁹ Στο ίδιο, εικ. 16.
- ¹⁰ Στο ίδιο, εικ. 58.
- ¹¹ Στο ίδιο, εικ. 20.
- ¹² Στο ίδιο, εικ. 54.
- ¹³ Πρόκειται για τις τοιχογραφίες της παλαιάς τράπεζας της μονής. Για αυτές βλ. Panayotidi 2012, 93-7. M. Panayotidi, The Oldest Wall Paintings of the Old Refectory at the Holy Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai (under publication in *Συναϊκὰ Ἀνάδεκτα*).
- ¹⁴ Πρβλ. Xygopoulos 1957, 43.
- ¹⁵ Maslennitsyn 1973, 10-1, πίν. 6.
- ¹⁶ Για το κιβώριο βλ. S. Kissas, Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, *Μουσείο Βυζαντινού Ποδημασίου* 3 (1996), 28-35, εικ. 1-4. Fundić 2013a, 96-7, Κατάλογος μνημείων, Γ.3., εικ. 187-191.
- ¹⁷ Fundić, ό.π., εικ. 187.
- ¹⁸ Για τη Sopoćani η βιβλιογραφία είναι ογκώδης. Βλ. ενδεικτικώς N. L. Okunev, Sostav rospisi hrama Sopoćanah, *Byzslav* 1 (1929), 119-50. A. Grabar, T. Velmans, Gli affreschi della chiesa di Sopoćani, *L'Arte Racconta* 37 (1965), 48-62. Sv. Radojčić, *La peinture de Sopoćani*, Belgrade 1965. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Leipzig 1967(1991). Djurić 1974, 39-41. O. Kandić, D. Milosević, *Sopoćani Monastery*, Belgrade 1985. B. Todić, Sopoćani and Gradac. About the Relation of Funerary Programmes of the Two Churches, *Zograf* 31 (2006-2007), 59-76 (= στα σερβικά). Πρβλ. Επίσης Chatzidakis 1980, 434-5. Nystazopoulou-Pelekidou 2006, 154-5.
- ¹⁹ Για το Gradač βλ. Djurić 1974, 41-3. M. O. Kandić, *Gradac. Istorija i arhitektura manastira*, Beograd 2005. B. Cvetković, On Fresco Fragment from Gradač Monastery in the National Museum of Belgrade, *Zbornik Kruševački* 15 (2010), 137-52. D. Pavlović, Les peintures murales du catholicon du monastère de Gradac. Répertoire des fresques et observations sur les particularités de certaines representations, *Zograf* 36 (2012), 89-108, όπου και υπόμνημα του εικονογραφικού προγράμματος (= στα σερβικά).
- ²⁰ Βλ. και Djurić 1974, πίν. XXVII.
- ²¹ Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι τούτο αφορά στον κύριο ζωγράφο του καθολικού. Οι συνεργάτες του και οι εργασθέντες στα παρεκκλήσια ζωγράφοι εμμένουν εμφανώς στην παράδοση των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Mileševa.
- ²² Στην «προσωπογραφική» αυτή τεχνική οι μορφές είναι επίπεδες σχεδόν, αφού ο σκοτεινός προπλασμός, που θα έδινε κάποια αίσθηση όγκου, έστω και περιγραφικός, απουσιάζει. Και είναι η γραμμική αποτύπωση των φυσιογνωμικών και ανατομικών στοιχείων που επικρατεί. Το δε λευκό φως που τοποθετείται στα εξέχοντα σημεία δεν επιτυγχάνει του σκοπού, διότι η μορφή δεν αντιμετωπίζεται ως τριδιάστατο σώμα που διασταυρώνεται με εξωτερική πηγή φωτός. Για το θέμα βλ. E. Negru, The Ruler's Portrait in Byzantine Art. A Few Observations Regarding Its Function, *European Journal of Science and Theology* 7.2 (2011), 63-75.
- ²³ Λόγου χάριν στον υπ' αριθμόν 37 κώδικα Καινής Διαθήκης του Παναγιού Τάφου, καθώς και στα περίφημα ευαγγελιστάρια της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Αθηνών, με αριθμό 118, και της μονής Ιβήρων, με αριθμό 5.
- ²⁴ Για το ναό και το διάκοσμό του βλ. ενδεικτικώς Dimitrova 2007, 200-3. H. Melovski, Natpisotod crkva Sv. Nikola, s. Manastir, Mariovo, στο *Inscriptions and Notes from Byzantine and Postbyzantine Times*, Prilep 2009, 37-62. P. Kostovska, The Concept of Hope of Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir, *ZLU* 49 (2011), 41-60, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 2.
- ²⁵ Για τον Ιωάννη Διάκονο βλ. P. Miliković Pepk, Jovan-dakon I refendar, *Likovna Enciklopedija Jugoslavije* I, Zagreb 1984, 698.
- ²⁶ Για την εικόνα βλ. P. Miliković Pepk, L'icône de Saint Georges de Struga, oeuvre du painter Jean, *CabArch* 19 (1969), 213-21. Vokotopoulos 1995, αριθ. 63. Dimitrova 2007, 195-8.
- ²⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Djurić 1963, 61-5, εικ. 2-5. Djurić 1974, 39. P. Vokotopoulos,

- Μνημειακή ζωγραφική, στο *Treasures of Mount Athos*, 33-4. *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 1.3 (Ε. Ν. Tsigaridas). Ο. Tomić, Hilendarski skit Svete Trojice na Spasovoj Vodi, *HilZb* 9 (1997), 173-225. Β. Todić, 13th Century Painting, *Hilandar Monastery*, 215-7. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 5.11.
- ²⁸ Για τις τοιχογραφίες βλ. Djurić 1963, 65-71, εικ. 9-15. Β. Todić, Freske XIII veka u paraklisu na pirgu Sv. Georgija u Hilandaru, *HilZb* 9 (1997), 35-70. Ο ίδιος, 13th Century Painting, *Hilandar Monastery*, 215-7. S. Petković, *Chilandar*, Belgrade 1999, 80-2, εικ. 32, 74. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 5.5.
- ²⁹ Για την τοιχογραφία βλ. Tsigaridas 1996, 234-5, εικ. 193. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 3.12.
- ³⁰ Πολλά παραδείγματα στο Mouriki 1985.
- ³¹ Για την εικόνα βλ. ενδεικτικώς Garrison 1949, αριθ. 646. Carli 1994, 21. Bacci 2007, 147, εικ. 6.
- ³² Για τις τοιχογραφίες βλ. Pelekanides, Chatzidakis 1992, 84-91. Μανροπούλου-Tsioumi 1973. Ι. Σισίου, Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλο της Παναγίας Κουμπελίδικης και ο κοιμητηριακός χαρακτήρας του ναού, *Niš I Vizantija VI* (2008), 245-62.
- ³³ Για την επιγραφή βλ. Μανροπούλου-Tsioumi 1973, 23-4. Drakopoulou 1997, 89-92. T. Paramastorakis, Η αφιερωτική επιγραφή του ναού της Παναγίας Σκουταριώτισσας και Ακαταμαχίτου (Κουμπελίδικης) στην Καστοριά, *Λαμπεδών*, τόμ. 2, 597-608.
- ³⁴ Για το θέμα βλ. Μανροπούλου-Tsioumi 1973 83-89. Βλ. επίσης Kalopissi-Verti 2012, 47. Για το θέμα της Αγίας Τριάδος στα μνημεία της Καστοριάς βλ. Ι. Σισίου, Μια άγνωστη σύνθεση στον άγιο Νικόλαο του Τζώτζα Καστοριάς, *ΕΕΣΜ* 2001, 511-36. Μ. Paisidou, Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 373-94 (χρονολόγηση 1270-1280).
- ³⁵ Αδημοσίευτη από όσο γνωρίζω.
- ³⁶ Μανροπούλου-Tsioumi 1973, 115-7.
- ³⁷ Σισίου, ό.π., υποσημ. 32, 261-2.
- ³⁸ Για την αμφιλεγόμενη επιγραφή βλ. ενδεικτικώς Rautmann 1991, 62. Kalopissi-Verti 1992, αριθ. 2. Drakopoulou 1997, 85-7. G. Velenis, Παλαιογραφική εξέταση της κτητορικής επιγραφής στο ναό της Γκάλιτσας, *Το Αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη*, 18, 2004, Θεσσαλονίκη 2006, 705-11.
- ³⁹ E. Stikas, Une église des Paléologues aux environs de Castoria, *BZ* 51 (1958), 108.
- ⁴⁰ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. D. M. Nicol, Two Churches of Western Macedonia, *BZ* 49 (1956), 96-105, ιδίως 99 κ.ε. Stikas, ό.π., 100-12. Mouriki 1978, 15 (Χρονολόγηση περί το 1300). Μ. Paisidou, Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 373-94 (χρονολόγηση 1270-1280). Drakopoulou 1997, 67, αριθ. 22. Μ. Paisidou, Η κτητορική παράσταση και η χρονολόγηση των εξωτερικών τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς, *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 223-30 (χρονολόγηση 1365-1385). Ι. Σισίου, The Painting of Saint George in Omorphokklisia Kastoria and the Scene of the Koimisis of the Virgin Mary, στο *Niš I Vizantija III* (2005), 279-91. S. Kissas, *Ομορφοκκλησιά. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου κοντά στην Καστοριά*, Belgrade 2008.
- ⁴¹ Για την Πόρτα Παναγιά και τα ψηφιδωτά της βλ. A. Orlandos, Η Πόρτα-Παναγιά της Θεσσαλίας, *ABME* A.1 (1935), 24-33, εικ. 14, 20-21. Mouriki 1978, 3. Kalopissi-Verti 1999, 67-8. N. Teteriatnikov, New Artistic and Spiritual Trends in the Proskynetaria Fresco Icons of Manuel Panselinos, The Protaton, *Ο Μανουήλ Πανσέδριος*, 103-4, εικ. 8-10.
- ⁴² Για την Ομορφοεκλησιά Γαλατίου βλ. Sotiriou M. 1964/65, 270-1. Vasilaki-Karakatsani 1971. Mouriki 1978, 21-2. A. Karakatsani Η Ομορφοεκλησιά στο Γαλάτσι, *Καθημερινή, Επτά Ημέρες, Βυζαντινά Μνημεία*, τόμ. Κ' (Αθήνα), Athens 1991, 136-141. Kalopissi-Verti 1999, 75-6.
- ⁴³ Vasilaki-Karakatsani 1971, πίν. 4, 5β, 6.
- ⁴⁴ Στο ίδιο, πίν. 42β (Δανιήλ), 39, 42β (Χριστός Σωτήρ).
- ⁴⁵ Στο ίδιο, πίν. 16α-β.
- ⁴⁶ Στο ίδιο, πίν. 10, 11, 12α.
- ⁴⁷ Στο ίδιο, πίν. 49-50.
- ⁴⁸ Για το ναό και τις τοιχογραφίες στο Ακραιφνίο βλ. P. Lazaridis, *ΑΔ* 19 (1964), B2, 208. Ch. Koilakou, *ΑΔ* 42 (1987), B1, 116-7, πίν. 64β, 65α. Kalopissi-Verti 1999, 77.
- ⁴⁹ Για τις τοιχογραφίες βλ. M. Panayotidi, Οι τοιχογραφίες της κρύπτης του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά της Βοιωτίας, *Actes du XV^e CIEB, Athènes 1976*, II2, Athens 1981, 597-622. Kalopissi-Verti 1999, 76-7. *Χριστιανική Βοιωτία*, 288-9, εικ. 303-306. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 213.
- ⁵⁰ Τρεις λαξευμένες οπές στο δυτικό τοίχο της κρύπτης οδηγούν σε ισάριθμα κελλιά πνευματικού και σωματικού εγκλεισμού.
- ⁵¹ Στο ίδιο εργαστήριο θα πρέπει να αποδοθεί και ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Σώζοντος στην παλαιά πλατεία του Ορχομενού. Για το ναό βλ. A. Stavropoulou, *Ο εν Ορχομενώ της Βοιωτίας ναός του Αγίου Σώζοντος*, Athens 1977.
- ⁵² Για το Πυργί βλ. M. Georgopoulou-Verra, Τοιχογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Εύβοια. Ο Σωτήρας στο Πυργί και η Αγία Θέκλα, *ΑΔ* 32 (1977), Α' Μελέται, 9-38. A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte Thècle en Eubée*, Athènes 1987. Kalopissi-Verti 1999, 78. Fouteris 2006, 59-61.
- ⁵³ Για τις τοιχογραφίες βλ. N. B. Drandakis, Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Peloponnèse), *CabArch* 32 (1984), 163-75 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. Ι, 331-43). Ο ίδιος 1995, μελέτη IV, 74-100.
- ⁵⁴ Για την εν λόγω επιγραφή και τη σημασία της βλ. Drandakis 1984, ό.π., 331-3. Ο ίδιος 1995, 74-7. Foskolu 2006, 456-7 και οπιοράδην. Kalopissi-Verti 2012, 44-5.
- ⁵⁵ Drandakis 1995, εικ. 14.
- ⁵⁶ Στο ίδιο, πίν. 15.
- ⁵⁷ Στο ίδιο, εικ. 12-13, πίν. 14.
- ⁵⁸ Για τους Αγίους Αναργύρους βλ. N. B. Drandakis, Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265), *ΑΕ* (1980), 97-118 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. Ι, 223-59). Για το Σταυροπήγι βλ. N. B. Drandakis, Δίκλιτος σταυρεπίστεγος ναός βυζαντινών χρόνων, *ΑΔΑ* 14.1 (1982), *Σύμμεικτα*, 37-46 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. Ι, 287-97).
- ⁵⁹ Για την ίδρυση του καθεδρικού και την οικοδομική του ιστορία βλ. G. Marinou, *Άγιος Δημήτριος. Η Μητρόπολη του Μυστρά*, Athens 2009. Η ίδια, Άγιος Δημήτριος, η μητρόπολη του Μυστρά, *The Monuments of Mystras*, 115-35. Για τις τοιχογραφίες βλ. Xygoopoulos 1957, 26-7. Chatzidakis 1977-1979, 143-75. Mouriki 1978, 16-8. Chatzidakis 1980, 438-9. Ο ίδιος 1985, 35-43. Drandakis 1989, 636-8. Kalopissi-Verti 1999, 69-70. Η ίδια 2006, 86. Η ίδια 2007, 68. Paramastorakis 2013, 371-2, 390-1.
- ⁶⁰ Για την εν λόγω επιγραφή βλ. M. Manousakas, Η χρονολογία της κτητορικής επιγραφής του Αγίου Δημητρίου Μυστρά, *ΔΧΑΕ* 1 (1959), 72-9. Πρβλ. Chatzidakis 1985, 25-35.
- ⁶¹ Βλ. σχετικώς Gerstel 2001.
- ⁶² Chatzidakis 1985, εικ. 16-24.
- ⁶³ Chatzidakis 1985, εικ. 13.
- ⁶⁴ Για την επιγραφή βλ. Emmanouil 1987/88, 110-2, εικ. 6-11. Kalopissi-Verti 1997, 136, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

- ⁶⁵ Emmanouil 1987/88, 148. Foustieris 2006, 129, υποσημ. 292. Για την Αγόριανη βλ. Emmanouil 1987/88, 107-48 (χρονολόγηση περί το 1300) Foustieris 2006, 129-31. Για τους Ταξιάρχες βλ. Deliyannis-Doris 1990, 595-7. Kalopissi-Verti 2006a, 190. Για τη Βρεστενίτσοα βλ. N. B. Drandakis, Παναγία η Βρεστενίτσοα, *Πρακτικά Α΄ Λακωνικού Συνεδρίου, Σπάρτη-Γύδειο 7-11 Οκτωβρίου 1977, ΛακΣπ 4* (1979), *Πρακτικά Α΄*, 160-85, πίν. 1-19 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. III, 257-301). Για τους τρεις ναούς, της Αγόριανης, της Αγριακόνας και των Βρεσθένων, ως έργο ενός εργαστηρίου βλ. Deliyannis-Doris 1998. Η ερευνήτρια χρονολογεί το εργαστήριο στα μέσα περίπου του 14^{ου} αιώνα, συμβιβάζοντας έτσι τη χρονολόγηση του Δρανδάκη με αυτήν της Μ. Εμμανουήλ.
- ⁶⁶ Για το ναό της Παναγίας στα Χρύσαφα βλ. Kalopissi-Verti 1999, 71. Κυρίως Albani 2000. Για το εργαστήριο των Κροκεών βλ. Kalopissi-Verti 1999, 70. Foustieris 2006, 140-3. Κυρίως C. P. Diamanti, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιοδότης ζωγραφικής στη Λακωνία*, Tripolis 2012.
- ⁶⁷ Για τον Μανασά βλ. N. B. Drandakis, Το Παλαιομοναστήρι των Αγίων Σαράντα και το Ασκηταριό του, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992), 115-38 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. III, 691-714). Kalopissi-Verti 1997, 131. Η ίδια 1999, 71. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 93.
- ⁶⁸ Για το θέμα βλ. Albani 2000, 99-101. Kappas 2011, 272.
- ⁶⁹ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. N. B. Drandakis et.al, Έρευνα στην Επίδαυρο – Λιμηρά, *ΠΑΕ* 1982, 450-1. Ch. Kontantini-des, Το δογματικό υπόβαθρο της αψίδας του Αγίου Παντελεήμονος Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός – ο Μελισμός – επώνυμος Άγιος, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 165-76. Για τη ζωγραφική στην περιοχή βλ. επίσης Panayotidi 2006. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 321.
- ⁷⁰ Για τη ζωγραφική στη Νάξο και τη Ρόδο βλ. M. Chatzidakis (επιμ.), *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Νάξος*, Athens 1989. Επίσης Mitsani 2000. Acheimastou-Potamianou 2007.
- ⁷¹ Mitsani 2000, 99, 101.
- ⁷² Για τον Άγιο Γεώργιο βλ. M. Panayotidi, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρίνου στη Νάξο, *ΔΧΑΕ* 16 (1992), 139-53. Kalopissi-Verti 1999, 80-1. Mitsani 2000, 101-2. Acheimastou-Potamianou 2007, 16-7. Πρβλ. Ch. Pennas, Tradizione bizantina e società locale nella sede del Ducato di Nasso. La testimonianza dei monumenti, στο *Το Δουκάτο του Αιγαίου*, 160.
- Για τη φάση του 13ου αιώνα στην Παναγία Δροσιανή βλ. Acheimastou-Potamianou 2007, 16-7, με βιβλιογραφία.
- ⁷³ Όπως στην τοιχογραφία με τον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη και Απόστολο. Φωτογραφία στο Panayotidi, ό.π., εικ. 13-14.
- ⁷⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. N. Zias, Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί, *Νάξος*, 80-9.
- ⁷⁵ Για τις τοιχογραφίες της Καλύμνου βλ. A. E. Katsioti, Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα – Βαθύ Καλύμνου, *Κάδυμος, Εδδηνορδόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Athens 1994, 213-58. Η ίδια 2000, 274, 288-9. Kalopissi-Verti 1999, 83.
- ⁷⁶ Για τη ζωγραφική στη Ρόδο του 13ου αιώνα βλ. Katsioti 2000. Acheimastou-Potamianou 2007. Για την Κάρπαθο βλ. Katsioti 2002, σποράδην. J. Volanakis, Τοιχογραφημένοι βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί της νήσου Καρπάθου της Δωδεκανήσου, *Καρπαθακά* 1 (2003), 103-70.
- ⁷⁷ Για τις τοιχογραφίες στην Απολακκιά βλ. Kalopissi-Verti 1999, 83, όπου και βιβλιογραφία στην υποσημ. 88. Katsioti 2000, 283.
- ⁷⁸ Για τη ζωγραφική στην Κρήτη βλ. Chatzidakis 1952. C. Kalokyris, *Αι βυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης*, Athens 1957. G. Gerola, K. E. Lassithiotakis, *Τοπογραφικός κατάλογος τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Herakleion 1961. K. E. Lassithiotakis, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Β: Επαρχία Κυδωνίας, *Κρητ.Χρον* 21 (1969), 459-521, Δ: Επαρχία Σελίνου, *Κρητ.Χρον* 22 (1970), 133-210, Ε: Επαρχία Σφακίων, *Κρητ.Χρον* 23 (1971), 94-177. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983. S. Maderakis, *Βυζαντινά μνημεία του Νομού Χανίων. Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Σεδίνου και οι τοιχογραφίες του*, Chania 1987. M. Borboudakis, Η βυζαντινή τέχνη ως την πρώτη Βενετοκρατία, στο N. M. Panayiotakis (ed.), *Κρήνη: Ιστορία και Προπομπή*, τόμ. II, Herakleion 1988, 231-88. S. Maderakis, Θέματα της εικονογραφικής παράδοσης της Κρήτης, *Θεολογία* 61 (1990), 713-77. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, τόμ. I, *Rethymnon Province*, London 1994. E. Michelioudaki-Aniphantaki, *Βυζαντινοί ναοί Αμαρίου (περιοχή Γυμνασίου Συβρίπου)*, Rethymnon 1994. M. Borboudakis, Η διείσδυση της παλαιολόγιας ζωγραφικής στην Κρήτη, *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητοδογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 1991*, Β΄2, Rethymnon 1995, 569-89. Bissinger 1995. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001. S. Maderakis, Η Βυζαντινή ζωγραφική στην Κρήτη γύρω στο 1300, *Γ΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου 2001* (2002), 127-30. Vasilakis 2007. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. II, *Mylopotamos Province*, Leiden 2010.
- ⁷⁹ Για τον Αγ. Γεώργιο Σκλαβοπούλας βλ. Gerola 1932, 431-2, n. 1. Gerola, Lassithiotakis 1961, 31, n. 86. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 211-3. Bissinger 1995, 71-2. Vasilakis 2007, 37-8. Για τον Πρόδρομο Πεδιάδος βλ. Gerola 1932, n. 1. Gerola, Lassithiotakis 1961, 77, n. 489. Bissinger 1995, 72. H. Theocharopoulou, Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας, *Κρητική Εστία* 9 (2002), 59-122. Για την Αγία Μαρίνα βλ. Gerola 1932, 496, n. 8. Gerola, Lassithiotakis 1961, 64, n. 368. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 104.
- ⁸⁰ Για το ναό του Αγ. Γεωργίου στην Κάντανο βλ. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 221-2. S. Maderakis, *Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Αλυσσάρκι (Κάντανος) Σεδίνου Χανίων*, Hagios Nikolaos 2008. Για την Αγία Μαρίνα βλ. S. Maderakis, Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίας στους Μεσελερούς Ιεράπετρας, *14ο Συμπόσιο BMAT*, Athens 1994, 25-6. Για την Παναγία Φανερωμένη βλ. K. Yiapitsoglou, *Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυδοποτάμιου*, Rethymnon 2011.
- ⁸¹ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. Chatzidakis 1952, 59-60, 80-2. S. Papadakis-Oekland, Η Κερά της Κριτσάς, Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της, *ΑΔ* 22 (1967): Μελέται, 87-111. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 428-33. M. Borboudakis, *Παναγία Κερά, Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά*, Athens x.x. Bissinger 1995, 107-8, 132-4, 137-8. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 499.
- ⁸² Βλ. S. Maderakis, Οι κρητικοί αγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιήλ Βενέρης και Μιχαήλ Βενέρης, *Πεπραγμένα Δ΄ Διεθνούς Κρητοδογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 1967*, Athens 1981, τόμ. Β΄, 155-79. P. Varthalitou, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Παρασκευής στον Αργουλέ Σφακίων. Παρατηρήσεις στο έργο του κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Βενέρη, *ΔΧΑΕ* 33 (2012), 161-73.
- ⁸³ Για το θέμα βλ. Stylianou 1997, 323-30. D. Mouriki, The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, στο J. Hutter (ed.), *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 171-213. S. Perdakis, D. Myriantheus, *Ο ναός*

- της Παναγίας στο Μονιουδάκι, Nicosia 2009.
- Kalopissi-Verti 2012b, 199-201.
- ⁸⁴ Πρβλ. Winfield 2006, 170.
- ⁸⁵ Για το ναό βλ. N. Hérou, Wall Paintings in Lebanese Churches, *Essays on Christian Art and Culture in the Middle East* 2 (1999), 13-26. Cruikshane Dodd 2004, 34-6. K. Chmielewski, T. Waliszewski, The Church of Mar Sarkis and Bakhos in Kaftûn and Its Wall Paintings. Preliminary Report 2003-2007, *Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaise* 11 (2007), 277-323. M. Immerzeel, Identity Puzzles, *Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, (*Orientalia Levantiana Analecta*) 2009, 94-8. N. Hérou, Les fresques du Liban: Maniera Graeca ou Maniera Syriaca, *JEastCS* (2010), 303-7.
- ⁸⁶ Βλ. ό.π.
- ⁸⁷ Sotiriou 1956-58, τόμ. I, 119-124. Belting 1994, 23, εικ. 4. Folda 2008, 152-6, εικ. 102.
- ⁸⁸ Βλ. G. R. Parpulov, Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century, στο Sh. E. J. Gerstel, R. S. Nelson (eds.), *Approaching the Holy Mountain, Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2010, 346-7, εικ. 98.
- ⁸⁹ Επισημαίνεται πως η μορφή του Χριστού, του Ιακώβου του Αδελφοθέου και του Μωυσή έχουν πιθανώς δεχθεί επεξεργασία από μεταγενέστερο καλλιτέχνη, ίσως στο 16ο αιώνα.
- ⁹⁰ Για το ναό βλ. ενδεικτικώς Pace 1980, 391-7. Wharton-Epstein 1988, 144-6. L. Safran, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy (Arte bizantina in Italia meridionale)*, Roma 1992. G. Gratio, *Basilica byzantine di S. Pietro in Otranto*, Roma 1997. Pace 2012, 225-7, με βιβλιογραφία.
- ⁹¹ Για τις ολοβένικες τοιχογραφίες βλ. ενδεικτικώς T. Rostás, Graeco opere I, Frescoes in Kaporna and Svávaszentdemeter from 13th Century, στο A. Tüskés (ed.), *Ars Perennis, 2nd Conference of Young Art Historians, November 27-28, Budapest 2009*, Budapest 2010, 31-42, με βιβλιογραφία.
- ⁹² Βλ. Chatzidakis 1977, αριθ. 4. Ο ίδιος 1980, 449. Vokotopoulos 1995, αριθ. 73.
- ⁹³ Βλ. Djurić 1961, αριθ. 4, πίν. IV. A. Grabar 1975, αριθ. 14, εικ. 37. Vokotopoulos 1995, αριθ. 67-68.
- ⁹⁴ Για την εικόνα της μονής Χιλανδαρίου βλ. Petković 1997, 24, εικ. στις σσ. 67-8 (Χρονολόγηση γ' τέταρτο 13ου αιώνα). *Treasures of Mount Athos*, αριθ. 2.8, 2.9 (E. Tsigaridas). Tsigaridas 2000, 133-4, εικ. 13, 15.
- ⁹⁵ Djurić 1963, 81-2, εικ. 32-3. Πρβλ. και Petković 1997, 28-30, εικ. στις σσ. 76-77.
- ⁹⁶ *Treasures of Mount Athos*, αριθ. 2.15 (E. N. Tsigaridas), με βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Todić 1999, 276-8, 360-1, όπου και βιβλιογραφία.
- ⁹⁷ Για την εικόνα της Βέροιας βλ. K. Weitzmann, *The Saint Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington D.C. 1983. Vokotopoulos 1995, αριθ. 93. Papazotos 1995, αριθ. 19-20. Tsigaridas 2000, 145, εικ. 34.
- ⁹⁸ Πρβλ. Weitzmann, ό.π., 33 κ.ε. Ο ίδιος 1984, 86 κ.ε.
- ⁹⁹ Για τις εικόνες βλ. *Treasures of Mount Athos*, αριθ. 2.10 (E. N. Tsigaridas). Tsigaridas 2000, 136-7, εικ. 17-8. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 7, εικ. 9, 51, 52-3.
- ¹⁰⁰ Για τη Yolanda Montferrat βλ. ενδεικτικώς Nicol 1996, 48-58.
- ¹⁰¹ Βλ. Garrison 1949, αριθ. 270. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 291 (H. C. Evans). Demori Staničić 2013, 77.
- ¹⁰² Για τον κώδικα βλ. Vokotopoulos 2002, αριθ. 11.
- ¹⁰³ Για τον κώδικα βλ. *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, Illuminated Manuscripts*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997, αριθ. 20 (A. S. Cohen). *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 169 (V. N. Marinis).
- ¹⁰⁴ Weitzmann 1944.
- ¹⁰⁵ Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Weitzmann 1944. S. Papadaki-Oekland, Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298, *ΔΧΑΕ* 8 (1975-1976), 29-50, όπου και για το ευαγγέλιο της Σμύρνης. Chatzidakis, 1980, 453-4. Marava-Chatzinikolaou, Toupheix-Paschou 1985, αριθ. 5. Για το τετραεὐάγγελο του Μουσείου J. P. Getty βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 163 (R. S. Nelson).
- ¹⁰⁶ Για τον κώδικα των Αθηνών βλ. Weitzmann 1944, 192-214, εικ. 1-3. H. Buchthal, Notes on some Early Palaeologan Miniatures, *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag herausgegeben von A. Rosenauer und G. Weber*, Salzburg 1972, 36-40. Demus 1958, 19. Radojčić 1958, 106. Marava-Chatzinikolaou, Toupheix-Paschou 1985, αριθ. 5, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ¹⁰⁷ Για τον κώδικα βλ. A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, αριθ. 25. H. Belting, *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts*, *JÖB* 21 (1972), 17-38, αριθ. 26.
- ¹⁰⁸ Βλ. Marava-Chatzinikolaou, Toupheix-Paschou 1985, 48-9.
- ¹⁰⁹ Στο ίδιο, εικ. 70, 68.
- ¹¹⁰ Βλ. H. Buchthal, Early Fourteenth-Century Illuminations from Palermo, *DOP* 20 (1966), 103-18.
- ¹¹¹ Για τον κώδικα βλ. Galavaris 1995, αριθ. 160, 161. Kadas 2008.
- ¹¹² Για το χειρόγραφο βλ. Chatzidakis 1980, 454. *Treasures of Mount Athos*, αριθ. 5.17 (S. N. Kadas) (Χρονολόγηση β' μισό 13ου αι.). P. Sotiroudis, *Ιερά Μονή Ιβήρων. Κατάλογος εδδητικών χειρογράφων*, τόμ. I (1-100), Mount Athos 1998, αριθ. 5. Galavaris 2000, 17, 51-61, 112, 114, εικ. 1, 32-41 (Χρονολόγηση μέσα 13ου αι.). Kadas 2008, 118-9, αριθ. 5, με βιβλιογραφία. Maxwell 2014, ιδίως 101-44. Hilsdale 2014, 68-71.
- ¹¹³ Πρβλ. την άποψη του Χατζηδάκη (1980, 454), ο οποίος σωστά διαβλέπει στυλιστική διαφοροποίηση ανάμεσα στις μορφές των Ευαγγελιστών και σε αυτές των αφηγηματικών σκηνών.
- ¹¹⁴ Για την εικόνα των έφιππων Αγίων βλ. Weitzmann 1963, 195, εικ. 19. *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 7 (J. Folda). *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 232 (J. Folda).
- ¹¹⁵ Buchthal 1957. Folda 1977, 264. Ο ίδιος 1995, 295-310. Ο ίδιος 2008, 107-11.
- ¹¹⁶ Για το Ψαλτήριο βλ. ενδεικτικώς *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 282 (C. Förstel).
- ¹¹⁷ Για τη ζωγραφική της Σιέννας κατά το 13ο και 14ο αιώνα βλ. Μέρος III, Σύνοψη, υποσημ. 8.
- ¹¹⁸ Για τον Graecus 54 βλ. K. Maxwell, *Paris, Bib. Nat. Codex grec 54; An Analysis of the Text and Miniatures* (Ph.D), University of Chicago 1986. Η ίδια 2000. Galavaris 2000, 60-1. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 162 (J. Lowden). Maxwell 2014, όπου και συγκριτική μελέτη των αφηγηματικών σκηνών των δύο ευαγγελισταρίων.
- ¹¹⁹ Maxwell 2000, fol. 55r. Για το θέμα της επικάλυψης και της φθίνουσας κλίμακας ως ενδείξεις χώρου στη βυζαντινή τέχνη βλ. Vafeiadis 2009, 29-34.
- ¹²⁰ Για το Ψαλτήριο του Βατικανού βλ. H. Belting, *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts*, *JÖB* 21 (1972), 17-38. Για το Ψαλτήριο του Παναγίου Τάφου βλ. A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, αριθ. 25. Vokotopoulos 2002, αριθ. 51.
- ¹²¹ G. R. Parpulov, *Toward a History of Byzantine Psalters*, (PhD) University of Chicago, Chicago, Illinois 2004, 142.
- ¹²² E. Jeffreys, C. Mango, *Towards a Franco-Greek Culture*, στο Mango 2002, 294-305, ιδίως 303.





ΜΕΡΟΣ II

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Β΄ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

*Η κυριαρχία του Μητροπολιτικού
Κλασικισμού*

Μιστράς. Ι. Μ. Βροντοχίου. Καθολικό Παναγίας Οδηγήτριας.
Χώρος Χρυσόβουλων. Διάκοσμος οροφής. Λεπτομέρεια.

Η «ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ»

ΕΞ ΟΣΩΝ ΕΛΕΧΘΗΣΑΝ ΣΤΟ ΑΜΕΣΩΣ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΚΑΤΕΣΤΗ ΣΑΦΕΣ ΟΤΙ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑ Η ΠΛΕΙΟΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΑΚΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ, ΕΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΚΤΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΕΙΑΣ ΤΟΥ, ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΜΑΛΛΟΝ ΣΥΝΤΗΡΗΤΙΚΗ ΑΤΡΑΠΟ. ΜΝΗΜΕΙΑΚΑ ΣΥΝΟΛΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ, ΟΠΩΣ ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΜΙΣΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ, ΓΙΑ ΝΑ ΜΕΙΝΩ ΣΤΑ ΠΛΕΟΝ ΑΞΙΟΛΟΓΑ, ΕΜΦΑΝΙΖΟΥΝ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΣΤΑΓΜΟ ΣΤΗ ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΣΔΙΑΣΤΑΤΗ ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΑ, ΙΔΙΩΣ ΕΑΝ ΣΥΓΚΡΙΘΟΥΝ ΜΕ ΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΟΡΟČΑΝΙ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ.

Τούτο φαίνεται παράδοξο, διότι έχει γίνει αποδεκτό στην έρευνα πως οι καλλιτέχνες της εποχής του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου στρέφονται, έστω και εμμέσως, σε «κλασικά» πρότυπα¹. Αλλά ένα εκ των κυρίων χαρακτηριστικών των εικαστικών έργων της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας είναι το *περίοπτον*, η αίσθηση ότι η μορφή δεν περατώνεται στο περίγραμμα των όψεών της. Επομένως, η απουσία του περίοπτου ακόμη και από τα κορυφαία έργα του 13ου αιώνα υποδηλώνει εμμονή και εξάρτηση από το παραδοσιακό στον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα σύστημα αναπτύξεως της φόρμας και της συνθέσεως.

Παρόλα αυτά, οφείλω να σημειώσω ότι η βυζαντινή ζωγραφική του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, ενίοτε και η χωρίς αξιώσεις και ατελής τέχνη των επαρχιών και των νησιών, αξιοποιεί και αναπτύσσει τρία, παλαιάς καταγωγής, εκφραστικά αιτήματα, τα οποία θα καταστούν ειδοποιό γνώρισμα της περιόδου: τη ρυθμολογική «αυστηρότητα» στην ανάπτυξη της φόρμας, την μερική ανάδειξη των διαστάσεων του χώρου και την προβολή του όγκου. Είναι δε πρόδηλο πως τα εκφραστικά τούτα δεδομένα αναφέρονται σε ακριβέστερη από το παρελθόν προσέγγιση της «ιστορικής» και «φυσικής» πραγματικότητας, υποδηλώνοντας ταυτοχρόνως ένταση της, πάντοτε υφιστάμενης στο Βυζάντιο, προθέσεως προς την, κλασικιστικού χαρακτήρα, όραση του κόσμου. Και υπ' αυτή την έννοια, και μόνον, θα μπορούσε κανείς να συνδέσει τη ζωγραφική του 13ου αιώνα με την κλασική παράδοση.

Η εν λόγω τάση αποκρυσταλλώνεται και αποκτά αρτιότητα μορφολογική στα χρόνια του ευσεβούς αλλά και μετρίων ικανοτήτων αυτοκράτορα, Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328). Υπενθυμίζεται ότι στα χρόνια του ηγεμόνα αυτού παρατηρείται άνθηση της τέχνης, ποσοτική και ποιητική². Συμφώνως προς τους ερευνητές³, η άνθηση αυτή οφείλεται στις συνθήκες ειρήνης και στην επίδραση της μοναστικής πνευματικότητας, διά μέσου εκκλησιαστικών προσωπικοτήτων, όπως ο πατριάρχης Αθανάσιος Α΄ (1289-1293, 1303-1309), σε συνδυασμό με την ακύρωση της φιλοδυτικής πολιτικής του Μιχαήλ Η΄ (Σύνοδος της Lyon 1274), που είχε ταλάνισει την αυτοκρατορία. Ασχέτως της ακρίβειας των παραπάνω απόψεων, είναι βέβαιο ότι η αύξηση της παραγωγής μνημείων και καλλιτεχνικών έργων οφείλεται, ως ένα βαθμό, στην αναδιοργάνωση των οικονομικών του κράτους, αποτέλεσμα τόσο των προσπάθειών του Μιχαήλ Η΄, για ανάκαμψη της αυτοκρατορίας, όσο και της συνετής, εκ μιας απόψεως, διαχειρίσεως των οικονομικών από τον Ανδρόνικο Β΄. Όμως η κύρια αιτία της καλλιτεχνικής ανθήσεως θα πρέπει να εντοπισθεί στη διαρκώς αυξανόμενη και κα-

ταλυτική, έναντι του κράτους, ισχύ των αριστοκρατών. Άλλωστε οι άνδρες αυτοί ασκούν την οικονομική, και όχι μόνον, πολιτική, εννοείτε προς όφελός τους, έστω υπό τη μορφή της χορηγίας⁴.

Εν πάση περιπτώσει αυτό που έχει σημασία για την παρούσα μελέτη είναι ότι το κλασικιστικό υπόβαθρο της καλλιτεχνικής παιδείας και αισθητικής της Κωνσταντινουπόλεως «επανακάμπτει», ρυθμίζοντας τώρα, αποκλειστικώς αυτή, την εξέλιξη και τα επιτεύγματα της υψηλής ζωγραφικής. Ως εκ τούτου, ανάμεσα στα έτη 1282 και 1320, ζωγράφοι εμπνευσμένοι αλλά και ιδιόρρυθμοι θα αποστασιοποιηθούν από τη στασιμότητα και την αμφιθυμία της τρέχουσας τέχνης και θα σημειώσουν ζωτικής σημασίας τροπή στην εξέλιξη της μεσαιωνικής ζωγραφικής του Βυζαντίου.

Τα σπουδαιότερα προϊόντα της καλλιτεχνικής αυτής παραγωγής επιχωριάζουν σε τρεις κυρίως γεωγραφικές ζώνες: στην ευρύτερη Μακεδονία, στην Κωνσταντινούπολη και στο Μιστρά. Συνδέονται δε αμέσως με την κοσμική και εκκλησιαστική ηγετική τάξη της πρωτεύουσας του Βυζαντίου, καθώς και τη χορηγική δραστηριότητα του ηγεμόνα της Σερβίας και εξ επιγαμίας συγγενή του αυτοκράτορα Ανδρόνικου, Στέφανου Uroš II Milutin (1282-1321). Για το λόγο αυτό το εξεταζόμενο ιδίωμα θα καταστεί η κραταιά και *επίσημη* καλλιτεχνική έκφραση της περιόδου και εφεξής.

Η «επίσημη» αυτή μητροπολιτική αισθητική θα εκφραστεί εντός των ορίων τριών εικαστικών εκδοχών, αντίστοιχων των κύριων γεωγραφικών περιοχών στις οποίες αυτή ενδημεί. Κατανέμοντας χρονολογικώς το σωζόμενο υλικό, θα έλεγα πως η πρώτη εκδοχή πραγματώνεται από τη «σχολή της Θεσσαλονίκης», η δεύτερη από τη «σχολή της Κωνσταντινουπόλεως» και η τρίτη από αυτήν «του Μιστρά».

Σπεύδω να επισημάνω πως τα συμβατικά τούτα ονόματα υποδηλώνουν διαφορετικές εκφάνσεις κοινής εικαστικής γλώσσας, η οποία προκύπτει τώρα δυναμικά και η οποία, όπως θα δείξω, τεκμηριώνει ως πηγή την Κωνσταντινούπολη. Υπενθυμίζω επίσης ότι η έννοια της *αρχαής* σημαίνει διαφορετική ατραπό προσεγγίσεως του αυτού εικαστικού στόχου και όχι διακεκριμένη τεχνοτροπία. Επομένως, ο όρος *αρχαή*, όπως εδώ χρησιμοποιείται, δεν ταυτίζεται με τη δημοφιλή, από τον καιρό του G. Millet, διάκριση μεταξύ «σχολών» καλλιτεχνικών - της *ακαδημαϊκής* και της *ρεαλιστικής* - που υποτίθεται πως εκπορεύονται από τις αντίστοιχες διακεκριμένες παραδόσεις των δύο μεγάλων βυζαντινών κέντρων, της Κωνσταντινουπόλεως και της Θεσσαλονίκης⁵. Οφείλω δε να επισημάνω ότι τα δεδομένα, όπως έχουν διαμορφωθεί σήμερα, δεν επιτρέπουν τέτοιου είδους γενικεύσεις, καθώς εκφράζουν σύνθετη πραγματικότητα, ήδη εξακριβωμένη υπό του B. Todić⁶. Σε αρμονία δε με την προβληματική του R. S. Nelson⁷, θα έλεγα ότι η προσπάθεια στοιχειοθετήσεως καλλιτεχνικών κέντρων με διαφορετική καλλιτεχνική παράδοση στην ενιαία πολιτισμικώς όψιμη βυζαντινή αυτοκρατορία είναι τουλάχιστον αναπόδεικτη και επιπλέον δημιουργεί περισσότερα προβλήματα από όσα υποτίθεται πως λύνει.

Η εκδοχή της μητροπολιτικής καλαισθησίας που υιοθετεί και εκφράζει η «σχολή της Θεσσαλονίκης» έχει δεχθεί ποικίλους χαρακτηρισμούς: «κλασική», κυβιστική, «ηρωική», «βαριά», «ογκερή» κ.α. Έχει δε συσχετιστεί με τη Θεσσαλονίκη, ως προϊόν της κουλτούρας της πόλεως αυτής⁸. Ανεξαρ-

τίτως της ακρίβειας των όρων αυτών και της αδυναμίας τεκμηριώσεως αποκλειστικής σχέσεως με τη Θεσσαλονίκη (παλαιότερα είχε προταθεί το Άγιον Όρος και η Σερβία), η τεχνοτροπική μεταβολή που σχολιάζω εκφράζει τη μετάβαση από το ύφος των τοιχογραφιών του εργαστηρίου της μονής Σοροčani στο ιδίωμα που εκπροσωπεί ο διάκοσμος της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. Θα μπορούσε λοιπόν η τέχνη αυτή να χαρακτηριστεί ως «μεταβατική», κατά την Α. Τσιτουρίδου και την Θ. Γκούμα-Peterson⁹. Ωστόσο, όλα τα γόνιμα εικαστικά ρεύματα και όλα τα φιλοπρόοδα εικαστικά έργα είναι «μεταβατικά», υπό την έννοια ότι αποτελούν κρίκο στην αλυσίδα της εξελίξεως της τέχνης.

Η καλλιτεχνική παραγωγή της «σχολής της Θεσσαλονίκης», λόγω της μεγάλης χρονικής της διάρκειας, μπορεί να διακριθεί σε δύο φάσεις: μία προ του 1312 και μία μετά, φάσεις στις οποίες καθοριστικό ρόλο θα έχουν οι εικαστικές επιλογές των δημιουργών. Τη στιλιστική αφετηρία της επιφανούς αυτής τέχνης καθιερώνει το πρωτοποριακό έργο του Ευτυχίου Αστραπά στην Παναγία Περιβλέπτο (Άγιος Κλήμης) Αχρίδας, στο οποίο μαθητεύει ο γιος του, Μιχαήλ. Το σύνολο φιλοτεχνείται το έτος 1294/5 με τη συνδρομή του διοικητή της Αχρίδας, *Μέγα Εταιρείαρχη* Πρόγονου Σγουρού και της συζύγου του Ευδοκίας Κομνηνής¹⁰. Ολίγα έτη αργότερα θα φιλοτεχνηθεί ένα άλλο ομόλογης σημασίας έργο, οι τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου στις Καρυές του Αγίου Όρους, ο οποίος σεμνύνεται στην Κοίμηση της Θεοτόκου¹¹.

Υπενθυμίζεται πως ενώ για το διάκοσμο της Αχρίδας διαθέτουμε μαρτυρίες που αφορούν στο χρόνο εικονογραφήσεως, στο χορηγό και στους ζωγράφους, για τις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου, όχι. Ας σημειωθεί δε πως η πλειονότητα των ερευνητών θεωρεί δεδομένη τόσο τη χρονολόγηση των αθωνικών τοιχογραφιών ανάμεσα στα 1290 και 1300 όσον και την απόδοση του έργου στο θρυλικό ζωγράφο «Μανουήλ Πανσέληνο», παρότι ουδεμία αξιόπιστη πηγή σώζεται σχετικώς με το χρόνο κατασκευής τους, τον παραγγελιοδότη και την προέλευση ή την ταυτότητα του ζωγράφου¹². Οφείλω όμως να σημειώσω εκ προοιμίου ότι ο διάκοσμος του Πρωτάτου, καίτοι εξ απόψεως εικαστικής ομολογος αυτού της Αχρίδας, συνιστά αυτός ιδίως «κλειδί» για την κατανόηση της τέχνης και του ιδεολογικού περιβάλλοντος της εποχής, συμφωνώντας εν μέρει με την S. Gerstel και την S. Kalopissi-Verti¹³.

Ο περικαλλής ναός της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα και ο περιώνυμος ναός του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος έχουν τους τοίχους κατάγραφους, με πλήθος παραστάσεων σε ιεραρχημένες κατακορύφως ζωφόρους. Η σημασιολογική αυτή ιεράρχηση αναδεικνύεται και με την αυξημένη της κλίμακας, που στο Πρωτάτο, λόγου χάριν, ακολουθεί φθίνουσα πορεία, εκ των κάτω προς τα άνω. Η επικουρική συμμετοχή και άλλων ζωγράφων στο διάκοσμο των δύο μνημείων είναι βέβαιη. Ωστόσο, η εικαστική τεχνική, η συνθετική αντίληψη, το σχέδιο και γενικώς το ύφος είναι ενιαίο και «αδιατάρακτο», γεγονός το οποίο μαρτυρεί την καθοριστική και κυριαρχική βούληση ενός ζωγράφου, του Ευτυχίου, όσον αφορά τουλάχιστον στο ναό της Αχρίδας.

Στα δύο κύρια σύνολα της πρώτης φάσεως της «σχολής της Θεσσαλονίκης» η ένταση, ο τόνος και η χροιά των χρωμάτων ελέγχονται, ώστε να γίνει κατορθωτή η ενότητα του γραπτού διακόσμου, που περιλαμβάνει πλήθος μορφών, όσον και η οργανική συνοχή ανάμεσα στη ζωγραφική τοίχου και τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες. Αυτό επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: α) με τη φαιά ποιότητα των χρωμάτων, δηλαδή την πρόσμιξη των καθαρών χρωμάτων με μαύρο-λευκό ή άλλα σύμμικτα (ώχρες), πράξη που στόχο έχει τη μείωση της εντάσεως και επομένως τη διατήρηση της αξίας της αρχιτεκτονικής φόρμας, β) με την εξίσωση της τονικότητας, δηλαδή την απόληξη όλων σχεδόν των επιμέρους χρωμάτων βάσεως (κτήρια, ενδύματα, πρόσωπα) στο λευκό. Για το λόγο αυτό στην Αχρίδα, κυρίως δε στο Πρωτάτο κανένα χρώμα δεν «αυτονομείται» και δεν έλκει αποκλειστικώς αυτό την προσοχή του θεατή. Ακόμη και τα έντονης χροιάς χρώματα, απολύτως αναγκαία για τη σύνθεση, όπως το ερυθρό και το γαλάζιο, τοποθετούνται μεταξύ των γαιωδών, ώστε να αμβλυνθεί η έντασή τους.

Στα υπό σχολιασμό σύνολα της Μακεδονίας διαπιστώνεται εξέλιξη στην απόδοση του χώρου και στο χειρισμό του τοπίου. Οι τρεις όψεις των κτηρίων στο καθολικό της μονής Σοροčani (εικ. 73, 78)

ορίζονται κυρίως από τη διαγώνια συμβολή των πλευρών τους. Οι επιφάνειες τους φωτίζονται με λευκές περιμετρικές ταινίες, αγνοώντας πολλάκις την τοποθέτηση των οικοδομημάτων εν σχέση με την κατεύθυνση του φωτός. Ούτω, πλευρές κτηρίων, οι οποίες θα έπρεπε να σκιάζονται, δέχονται φως, θυμίζοντας πίνακες του Αναλυτικού Κυβισμού. Αντιθέτως, το πλούσιο σκηνικό περιβάλλον στην Αχρίδα (εικ. 112) και το Πρωτάτο (εικ. 113α, 113β) υπαινίσσεται διάσταση χώρου, ιδίως στην Περιβλέπτο, παρά τη συμβατική του λειτουργία, ως στοιχείο οπτικής οργανώσεως. Τούτο κατορθώνεται είτε με τη σκίαση των εγκάρσιων στο χώρο επιφανειών, κτηρίων και βουνών, είτε με τη σαφήνεια και τον τονισμό των πλησιέστερων προς το θεατή επιμέρους σχημάτων στα βραχώδη και πεδινά τοπία. Στην Αχρίδα μάλιστα επιδιώκεται ενίοτε η απόδοση του εσωτερικού κτηρίων, όταν η διήγηση το επιβάλλει. Στο ναό της Περιβλέπτου, στην οροφή του διακονικού εικονίζεται η Γέννηση του Ιωάννη του Βαπτιστή. Στα δεξιά της σκηνής, θεραπεινίδα παρουσιάζει το βρέφος στον Ζαχαρία, κρατώντας αυτό στον κόλπο της. Οι δύο μορφές είναι σχεδιασμένες «εντός» μονόχωρου κτίσματος, του οποίου η πρόσοψη απουσιάζει, προκειμένου αυτές να είναι ορατές.

Στο μνημείο της Αχρίδας και του Αγίου Όρους τα συναπτά στις κύριες σκηνές δευτερεύοντα επει-



[Εικ. 112]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

[Εικ. 113α]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου
(νότιο τμήμα).



[Εικ. 114]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Ο Νηπιήρας.



σόδια δέχονται μείωση της κλίμακάς τους, «λύση» όχι συνήθη στην παλαιότερη ζωγραφική. Οι ζωγράφοι προκειμένου να προσδιορίσουν τη χρονική ακολουθία των βιβλικών γεγονότων «παρεμβάλλουν» όρη και επάρματα γης, σε επάλληλη διαγώνια προς το βάθος διάταξη, όπισθεν των οποίων εικονίζονται τα εν λόγω επεισόδια, σε μικρότερη μάλιστα κλίμακα¹⁴. Η επινόηση δε αυτή, προκύπτουσα εκ της ανάγκης για αφήγηση, ενισχύει την εντύπωση του βάθους. Προς τούτοις, αίσθηση μακρινού τοπίου προξενούν οι συστάδες δένδρων επί του περιγράμματος των ορεινών όγκων και όπισθεν των υψηλών αρχιτεκτονημάτων, όπως στο Πρωτάτο, στο επεισόδιο του Νηπιήρα (εικ. 114)¹⁵. Αξίζει να επισημανθεί ότι ο Ευτύχιος στην Περιβλεπτο εμφανίζεται ικανότατος στην εκμετάλλευση όλων των συμβατικών δυνατοτήτων διαμορφώσεως του χώρου, έτι δε των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι αρχιτεκτονικές επιφάνειες. Ως δείγμα προσάγω την περίφημη σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 112). Στην εν λόγω σκηνή ο Ευτύχιος εκμεταλλεύεται πλήρως τα δεδομένα της επι-



[Εικ. 113β]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου
(βόρειο τμήμα).



[Εικ. 115]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Ο Επιτάφιος Θρόνος.

φάνειας, επεκτείνοντας τη σύνθεσή του στα εκατέρωθεν και κάτωθεν των δυτικών εσωραχίων τμήματα του διαθέσιμου τοίχου. Τούτο προκαλεί την αίσθηση πως οι σε πρώτο πλάνο μορφές, οι οποίες είναι μάλιστα σχεδιασμένες σε ελαφρώς μεγαλύτερη κλίμακα, βρίσκονται πλησιέστερα του θεατή. Την αίσθηση του βάθους εντείνει η νοητή πυραμίδα, την οποία δομεί τόσο η διευρυνόμενη προς τα κάτω σύνθεση όσο και τα κτήρια και η ημικυκλική πύλη του Ουρανού, ωθώντας το βλέμμα του θεατή προς τα άνω. Αυτό επιτυγχάνεται με τις διαγώνιες των οικοδομημάτων και την ομόλογη διάταξη των αγγέλων. Ανάλογο αποτέλεσμα εκφράζεται στη σκηνή του Επιταφίου Θρόνου (εικ. 115). Εδώ, οι μορφές διατάσσονται σε άξονα διαγώνιο, με κατεύθυνση εκ των κάτω αριστερά προς τα άνω δεξιά. Η επινόηση αυτή, σε συνδυασμό με τα βραχεία επάρματα και τις χειρονομίες που οδηγούν το βλέμμα του θεατή προς την ίδια κατεύθυνση, υποβάλλει αίσθηση χώρου, όχι όμως πλήρως τρισδιάστατη.

Ειδοποιό γνώρισμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης», στην εκδοχή της Αχρίδας, είναι η πλήρωση

των αφηγηματικών επεισοδίων με πλήθος μορφών, όπου το θέμα και η διαθέσιμη επιφάνεια επι-
τρέπει. Είναι βεβαίως γνωστό πως η αφηγηματική «ιστορική» διάσταση της ύστερης βυζαντινής τέ-
χνης ευνοεί την αύξηση του αριθμού των συμμετεχόντων στις σκηνές ανθρώπινων μορφών. Στην
Αχρίδα όμως τα ποσοστά είναι μεγαλύτερα άλλων διακόσμων. Στη σκηνή της Κοιμήσεως της Θε-
οτόκου ο Ευτύχιος έχει ζωγραφίσει τριάντα τρία επιπλέον πρόσωπα (αγγέλους), χωρίς να συμπερι-
λάβω τους επί νεφελών Αποστόλους, ούτε τα παράπλευρα συναπτά επεισόδια. Στον Επιτάφιο
Θρήνο εικονίζονται επιπλέον δεκαεπτά θρηνωδούσες γυναίκες και ένδεκα θρηνωδοί άγγελοι. Στη
Βάπτισμα του Χριστού ιστορούνται επτά άγγελοι, ενώ σύνηθες είναι να ιστορούνται τρεις έως πέντε.
Το συναπτό στη Σταύρωση του Χριστού επεισόδιο του Διαμερισμού των Ιματίων περιλαμβάνει πάν-
τοτε τρεις στρατιώτες. Ο Ευτύχιος σχεδιάζει πέντε. Σε μερικές σκηνές του θεομητορικού κύκλου ο αριθ-
μός των συμμετεχόντων υπερβαίνει τους σαράντα. Το γεγονός της απεικονίσεως μεγάλου αριθμού
προσώπων, ως μετόχων στο ιστορούμενο γεγονός, αλλά και ποικιλίας χειρονομιών αποκαλύπτει τη
δραματική πρόθεση του δημιουργού, ο οποίος επιθυμεί να καταστήσει προσιτό και οικείο το ιερό γε-
γονός μέσα από την ταύτιση. Τούτο βεβαίως συνιστά εκχώρηση προς το συναισθηματισμό και ταυ-
τοχρόνως προς τον εντυπωσιασμό, δηλαδή προς την «εκκοσμίκευση».

Χαρακτηριστικό της πλαστουργίας του Ευτυχίου Αστραπά είναι το υπερβολικό εύρος και η δυσ-
ναλογία των σωμάτων, η οποία, ως σημειωθεί, αφορά στην έκφραση, στο δραματικό στοιχείο και όχι
σε άγνοια των κλασικών αναλογιών (εικ. 116, 117). Άλλο γνώρισμα της τέχνης του μεγάλου ζωγρά-
φου είναι οι πλατιές μνημειώδεις, τεκτονικές θα έλεγα, φόρμες στη δόμηση σωμάτων και ενδυμάτων,
το γεωμετρικό γωνιώδες σχήμα, δηλωτικό του μεταξύ οφθαλμού και οφρυακού τόξου ανατομικού τμή-
ματος, και η χαρακτηριστική, τουλάχιστον στα γεροντικά πρόσωπα, «στερεομετρική» βαθμιδωτή ανά-
δειξη των επί μέρους όγκων. Ας υπογραμμισθεί πως η τελευταία επινόνηση δεν έχει ακριβές προ-
ηγούμενο στη βυζαντινή ζωγραφική, ούτε και επόμενο. Επισημαίνεται επίσης πως ο Ευτύχιος σε άλλες
περιπτώσεις μεταβάλλει την τεχνική του προς το αβρό και ηδύ, και όχι μόνον στα νεανικά πρόσωπα.
Στην εκδοχή του Πρωτάτου οι μορφές είναι επίσης επιβλητικές και μνημειώδεις, καθώς «ανοίγονται»

[Εικ. 116]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Ο Άγ. Αθανάσιος.



[Εικ. 117]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Ο Άγ. Αλέξανδρος.





[Εικ. 118]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα.



[Εικ. 119]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
*Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.*

στο χώρο, με έκταση των βραχιόνων, κατά κανόνα, και των αναδιπλώσεων των ιματίων. Ενδεικτική είναι η περίπτωση των ιεραρχών στο ιερό Βήμα, των αγγέλων, οι οποίοι πλαισιώνουν τον Χριστό Αναπεσόντα στο δυτικό τοίχο και των στρατιωτικών Αγίων. Στο Πρωτάτο, το εύρος των σωμάτων συρρικνώνεται ελαφρώς, καίτοι διατηρείται ο υπερφυσικός όγκος των πήχων και των μηρών, δε «στερεομετρική» ανάδειξη της φόρμας υποχωρεί (εικ. 118, 119). Τα γεωμετρικά επίπεδα και οι γραμμές που συγκροτούν κλιμακωτά τα μέρη των μορφών συγχωνεύονται σε μια αδιάσπαστη και ρέουσα φόρμα. Τοιουτοτρόπως, ο κατακερματισμός της επιφάνειας των ενδυμάτων απουσιάζει, τα πρόσωπα, ιδίως αυτά της χαμηλής ζώνης, εκδηλώνουν φυσικότητα. Ενίοτε απαντά απόδοση μυών κατά φύση, όπως στην περίπτωση της μαίας στη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού (εικ. 120).

Στα επιφανή έργα της υπό εξέταση «σχολής» παρατηρείται επιπλέον εξέλιξη στην τυπολογία, στο σχέδιο και την κίνηση των ανθρώπινων μορφών. Ο ζωγράφος του Πρωτάτου ιστορεί μορφές σε ποικίλους χιασμούς, στάσεις και χειρονομίες, με χαρακτηριστική την περίπτωση των Προπατόρων της άνω ζώνης¹⁶. Εδώ, εκάστη εκ των πενήντα σωζόμενων μορφών σχεδιάζεται σε ιδιαίτερη στάση. Ουδεμία μορφή αντιγράφει την κίνηση άλλης. Όλες δε μαζί φαίνονται ως να πάλλονται από ζωή. Στην παράσταση της Αναλήψεως¹⁷, ο νεαρός Απόστολος με το ερυθροκίτρινο ιμάτιο στα δεξιά στρέφεται προς τον Χριστό, έχοντας τα νώτα προς το θεατή. Με τα νώτα ει- κονίζεται μορφή γεροντική στην παράσταση της

[Εικ. 120]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
*Η Γέννηση του Χριστού.
Λεπτομέρεια.*



[Εικ. 121]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Βίος Κωνσταντίνου.
Λεπτομέρεια.



Βαπτίσεως του Χριστού, στο επεισόδιο με τη διδαχή του Ιωάννη του Προδρόμου¹⁸. Την προσοχή έλκει νεανική μορφή Αποστόλου στην παράσταση του Νιπήρα¹⁹, η οποία κάθεται με το κεφάλι στηριγμένο στο ένα χέρι και το δεξί πόδι τοποθετημένο σταυρωτά στο μηρό του αριστερού (εικ. 114), καθώς και η οκλάζουσα μαία στη σκηνή του Λουτρού, στον κόλπο της οποίας αναπαύεται το θείο βρέφος, σπαργανωμένο²⁰. Βεβαίως η προοπτική συνίληση της κεφαλής Αποστόλου στη σκηνή της Προσευχής στη Γεσθημανή²¹ είναι ατυχής, μολονότι, ως εγχείρημα, είναι αξιοσημείωτο. Επισημαίνεται πως ορισμένες μορφές Αγίων αναπαύουν το ένα χέρι επί του άλλου, μοτίβο που δεν απαντά αλλού, εξ όσων γνωρίζω.

Ο Ευτύχιος Αστραπός διαθέτει σχεδιαστική δεινότητα έξοχη, που όμοιά της δεν απαντά στη Σοροζάνι. Τούτο είναι φανερό σε λεπτομέρειες των συνθέσεων, όπως ο πάνοπλος στρατιώτης που κοιμάται καθισμένος χαμαί, στηριζόμενος στη σπάθη του, στο ιστορημένο Ενύπνιο του Μ. Κωνσταντίνου (εικ. 121). Η σχεδίαση της εν λόγω μορφής ελέγχεται ως τέλεια και τεχνίσις, με άψογο συσχετισμό των μελών του σώματος και αξιοπρόσεκτη προσωπογραφική διάθεση. Επίσης, ο καλλιτέχνης συνηθίζει να σχεδιάζει στις υπό γωνία μορφές το ένα εκ των δύο ποδιών κατά μέτωπο. Βεβαίως δεν έχει

τη σχεδιαστική ακρίβεια και ποιότητα του «ζωγράφου του Αχιλλέως», για τον οποίο έγινε λόγος στο εισαγωγικό κεφάλαιο, εντούτοις πρόκειται για αξιόλογη προσπάθεια, που δεν θα έχει συνέχεια. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως ο Ευτύχιος επιχειρεί να αποδώσει τη φυσική διάπλαση του ανθρώπινου σώματος. Ο χιτώνας των νεαρής ηλικίας εικονιζόμενων γυναικών, ασκεπών και αχειρίδωτων κατά το πλείστον, τονίζει τον όγκο των μαστών. Η δυνατότητα του Ευτυχίου να προσεγγίσει εικαστικώς τη φύση φαίνεται προσέτι σε λεπτομέρειες, όπως το (γραπτό) άγαλμα που στηρίζει αναλόγιο στην παράσταση «Επεδώθη αυτό βιβλίω», που αναφέρεται στο γραφικό χωρίο, κατά το οποίο ο Χριστός καλείται να αναγνώσει βιβλική περικοπή στο ιουδαϊκό Ιερό (εικ. 122). Η αγαλματώδης και τορνευτή μορφή της παραστάσεως ιστορείται γυμνή, με νατουραλιστική απόδοση των μυών και επιπλέον του γεννητικού μορίου.

Στα υπό εξέταση δύο μνημεία εξέλιξη παρουσιάζει και η φωτοσκίαση, ως μέσο συγκροτήσεως και προσδιορισμού του όγκου και του χώρου. Ο Χριστός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στη Soročani (εικ. 73) φωτίζεται στο σύνολό του, ουδεμία σκιά διασπά την ενότητα του σχήματος της ιερής αυτής μορφής. Στην Αχρίδα (εικ. 112) όμως και στο Πρωτάτο (εικ. 113α-β) υπάρχουν τμήματα αφώτιστα στο χιτώνα και το ιμάτιο του Χριστού. Το φως διαχέεται εξίσου και στις τρεις πλευρές της νεκρικής κλίνης της Παναγίας στη Soročani, όχι όμως και σε αυτήν των άλλων μνημείων. Η σκίαση στα τελευταία μνημεία καταλαμβάνει ενίοτε τμήματα των υπό γωνία τοποθετημένων μορφών, συνήθως στους μηρούς και τους βραχίονες που βρίσκονται στη μερικώς ορατή πλευρά²². Ο ζωγράφος του Πρωτάτου είναι επίσης δεξιότατος στην εκμετάλλευση της ροής του φωτός. Τούτο είναι φανερό στο τοπίο, ιδίως στα δένδρα, τα οποία σκιάζονται στη μια πλευρά, με λωρίδα μελανού χρώματος. Ανάλογη πρόθεση εκδηλώνεται και στις μεμονωμένες μορφές των πλευρικών τοίχων, με τα πλούσια και ανάλαφρα ενδύματα²³, λιγότερο όμως στις μεγάλης κλίμακας μορφές των αφηγηματικών σκηνών. Ας σημειωθεί ότι στο Πρωτάτο υφίσταται έλλογη διαχείριση του φωτός. Με τούτο εννοώ ότι τα περιγράμματα στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη συνιστούν εγγενή στοιχεία της φόρμας, και όχι στοιχεία αυτοτελούς διακοσμητικής περιγραφής. Τα περιγράμματα, ήτοι οι γραμμές στα όρια των επιμέρους επιπέδων, διαθέτουν οργανική σχέση με τον υποκείμενο όγκο, αποτελούν εγγενές τμήμα του, διά τούτο τόσο ο τόνος όσο και οι διαστάσεις των περιγραμμάτων μεταβάλλονται, αναλόγως της θέσεώς τους ως προς το φως.

Όσον αφορά στην αντιμετώπιση της φωτοσκιάσεως από τον Ευτύχιο θα έλεγα πως αυτός επιχειρεί, σε ευάριθμες όμως περιπτώσεις, να διαχειριστεί το φως και τη σκιά, βασιζόμενος στην παρατήρηση. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου και πάλιν (εικ. 112) τα ανοικτά θυρόφυλλα, διά της οδού των οποίων εισέρχονται άγγελοι, σκιάζουν τους αντίστοιχους τοίχους κατά τρόπον αληθή. Τα ανοίγματα, από τα οποία προβάλλουν θρηνωδούσες γυναικείες μορφές, σκιάζονται στην άνω και αριστερή πλευρά τους, προκειμένου να δηλωθεί το τρισδιάστατο του εσωτερικού χώρου που τις φιλοξενεί. Το θαυμαστό αυτό γεγονός, ήτοι των «ερριμένων» σκιών, δεν απαντά στα άλλα σύνολα της «σχολής», είτε της πρώτης είτε της δεύτερης φάσεως. Υφίστανται βεβαίως σε αυτά υδαρείς επιχρίσεις στη συμβολή των επιμέρους επιφανειών των αρχιτεκτονημάτων, όπως στο αετωματικό κτήριο όπισθεν ακριβώς της μορφής του Χριστού στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου στο Πρωτάτο²⁴. Δεν πρόκειται όμως για προσπίπτουσες στο χώρο σκιές. Η τεχνική αυτή έχει ως στόχο να προβάλλει και να αποσαφηνίσει τα επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία των σκηνών. Ας σημειωθεί, τέλος, πως ο Ευτύχιος επιτυγχάνει πολλάκις να προσδώσει στις σκιάσεις προσπίποντα χαρακτήρα, όπως στο πρόσωπο της Θεοτόκου της αψίδας. Αυτό συμβαίνει διότι η φωτεινή σάρκα εξικνείται ως το αριστερό όριο της κεφαλής, ενώ η σκίαση απομονώνεται με σοφία στα δεξιά. Σε άλλες πάλι μορφές του σπουδαίου ζωγράφου υφίσταται ικανή ένταση ανάμεσα στο λευκό φως και στις βαθύς ερυθρές παρειές, στοιχείο το οποίο δεν θα επαναληφθεί σε άλλα έργα της «σχολής».



[Εικ. 122]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Επεδώθη αυτό βιβλίω.
Λεπτομέρεια.

Οι ικανότητες και οι καινοτομίες των αρχηγτών της «σχολής της Θεσσαλονίκης» θα οδηγήσουν τη βυζαντινή τέχνη σε νέες ατραπούς, παρότι στη Μακεδονία η σύγχρονη μνημειακή ζωγραφική δεν έχει να επιδείξει άλλο ισάξιο έργο. Παραδείγματος χάριν, οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αγίου Αχιλλείου στη μονή Arilje (Moravica) (1296)²⁵, καθίδρυμα του κράλη της Σερβίας Στέφανου Dragutina των Nemanjić (1276-1282), ολίγον προοδεύουν για αυτό που θα συντελεστεί στην Αχρίδα και το Πρωτάτο. Συνεπώς η καταγωγή των λαμπρών επιτευγμάτων του Ευτυχίου Αστραπά και του ανώνυμου, αλλά καθόλα συγγενούς με το ιδίωμα του Ευτυχίου, ζωγράφου του Πρωτάτου θα πρέπει να αποσυνδεθεί από τη λεγόμενη «Σχολή της Μακεδονίας ή Θεσσαλονίκης», όπως την εννοεί η παλαιότερη έρευνα, καθόσον στα 1290, όταν συμφώνως προς τους ερευνητές διακοσμείται το Πρωτάτο, ουδέν το αξιόλογο έχει να παρουσιάσει η περιοχή.

Κατά τη γνώμη μου, το πενιχρό της μνημειακής παραγωγής στη Μακεδονία του όψιμου 13ου αιώνα, σε συνδυασμό με την υψηλών αξιώσεων ζωγραφική στην Αχρίδα και το Πρωτάτο, υποδηλώνει την εξάρτηση των δύο συνόλων εκ της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως. Αφενός τούτο τεκμηριώνεται από την ολοφάνερη σχέση του ιδιώματος του Ευτυχίου Αστραπά και του ζωγράφου του Πρωτάτου με αυτό των τοιχογραφιών της μονής Sorožani, του μοναδικού μητροπολιτικού έργου, το οποίο θα μπορούσε να συνδεθεί με τη ζωγραφική των δύο καλλιτεχνών. Αφετέρου η σχέση του ιδιώματος του Πρωτάτου με την τεχνοτροπία που πραγματώνουν οι μικρογραφίες των χρυσόβουλων ειληπτών του Ανδρόνικου Β΄ και ο υπ' αριθμόν 1208 κώδικας της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού, ο οποίος έχει θεωρηθεί πως συνδέεται, μαζί με άλλα χειρόγραφα, με την Θεοδώρα, ανιψιά του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, πιστοποιεί τη μητροπολιτική καταγωγή της τέχνης του καλλιτέχνη του αθωνικού μνημείου²⁶.

Πάντως η πρωτοποριακή ζωγραφική στα δύο μεγάλα σύνολα της περιόδου δεν θα επιφέρει ολοκληρωτική χειραφέτηση από τη μεσαιωνική φόρμα. Καταρχάς, στο διάκοσμο της Αχρίδας παρατηρείται ασυμφωνία ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής φόρμας. Η ανάγκη για αφήγηση και βιωματική ταύτιση οδηγεί στον εντυπωσιασμό μέσω της πληθώρας των σκηνών και της αυξήσεως του αριθμού των ανθρώπινων μορφών. Τούτο όμως έχει ως συνέπεια άλλοτε τη δυσαρμονία με τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες και άλλοτε τη δυσκολία αναγνώσεως των παραστάσεων. Προς τούτοις στα δύο εξεταζόμενα μνημεία το αστικό και ορεινό τοπίο παραμένει δέσμιό της δισδιάστατης παραδόσεως, παρά τις σπουδαίες επινοήσεις των καλλιτεχνών σε επιμέρους σημεία των παραστάσεων. Η οργάνωση των διαγωνίων αξόνων των κτηρίων διόλου συνεπής και ενιαία είναι. Η μορφή αποδίδεται ως οντότητα, ημικυλινδρικής διατομής, ως οντότητα που, μολονότι δίνει εντύπωση όγκου, εκτείνεται σε δύο μόνον διαστάσεις και περατώνεται στα όρια που αυτές θέτουν. Η περάτωση αυτή απομονώνει πλήρως τις μορφές από το χώρο, παρότι μοιάζουν στερεομετρικώς δομημένες. Η δισδιάστατη εντύπωση ενισχύεται από το γεγονός της ταυτόσημης τονικότητας σε όλες τις εικονιζόμενες μορφές. Οι φωτεινές κηλίδες (σάρκωματα) εκτείνονται ως τα άκρα του σχήματος. Η ανάδειξη της κυρτότητας των φωτεινών τμημάτων του προσώπου υλοποιείται στα όρια με το σκοτεινό περίγραμμα, το οποίο δηλώνει τη σκιά, μέσω της αναμείξεως εκεί των χρωστικών και μέσω της βαθμιαίας αραιώσεως της πυκνότητας των στιγμάτων του χρωστήρα (πινελιών). Είναι όμως σημαντικό να παρατηρηθεί ότι η φορά την οποία ακολουθούν τα στίγματα αυτά δεν καθορίζεται πάντα από την ανατομική μορφολογία της κεφαλής ή του σώματος, αλλά από το υποκείμενο γεωμετρικό σχήμα. Λόγου χάριν, στο Χριστό του Πρωτάτου (εικ. 119) και στον Άγιο Αλέξανδρο της Περιβλέπτου (εικ. 117) ο λαιμός φωτίζεται σε όλο σχεδόν το πλάτος του με πινελιές που ακολουθούν την καμπυλότητα του σχήματος, που εδώ νοείται ως τμήμα επιφάνειας στεφάνης. Αλλά δεν είναι μόνον αυτό: η σκίαση, έστω και περιγραφική της φόρμας, δεν αντιμετωπίζεται με θεώρηση ολική. Η διαχείρισή της γίνεται αποσπασματικώς, εφόσον εφαρμόζεται σε εκάστη μορφή άνευ αναφοράς ή εξαρτήσεως εκ των παρακειμένων.

Περατώνοντας την εξέταση των δύο, καίριας σημασίας για την κατανόηση της μητροπολιτικής τέχνης της εποχής, μνημείων, επιθυμώ να προσθέσω ολίγα τινά. Η συνεξέταση των τοιχογραφιών της

Περιβλέπτου Αχρίδας και του ναού του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος απέδειξε αφενός ότι τα δύο σύνολα συνδέονται αρρήκτως, ως προς την τεχνική και την τεχνοτροπία. Αφετέρου, κατέστη σαφές ότι έκαστο εκ των συνόλων αυτών παραδίδει ιδίαν εκδοχή του μητροπολιτικού ύφους των χρόνων του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Η ετερότητα αυτή θέτει ζητήματα, τα οποία εκτιμώ πως δεν πρέπει να παρακάμψω.

Εν σχέση με τον Ευτύχιο Αστραπά, ο ζωγράφος του Πρωτάτου εκφράζει στενότερη σύνδεση με τον ακαδημαϊσμό της περί το 1300 περιόδου, ήτοι με τη ρυθμολογική αυστηρότητα και τον περιορισμό της εκφραστικότητας, στοιχεία εμφανή στις μικρογραφίες των αυτοκρατορικών εργαστηρίων της περιόδου. Η διαφοροποίηση αυτή συνδέεται πιθανώς με την καλαισθησία του μοναστικού κοινού, η οποία, ως έδειξα και θα δείξω σε άλλη συνάφεια, δεν επιθυμεί τη βιωματική προσέγγιση της ιστορίας και των επιγείων πραγμάτων, προσέγγιση η οποία οδηγεί υποχρεωτικώς στον εξπρεσιονισμό. Η διαφοροποίηση αυτή ίσως να συνδέεται επίσης με το χρόνο κατασκευής των τοιχογραφιών του Πρωτάτου, εάν αυτές τοποθετηθούν περί ή αμέσως μετά το 1300. Έχω τη γνώμη πως ο ζωγράφος του Πρωτάτου συντάσσεται με τις ακαδημαϊκές τάσεις των αρχών του 14ου αιώνας, προκειμένου να γίνει αποδεκτός στους αριστοκράτες χορηγούς, όπως ο Ταραχνειώτης. Στην περίπτωση αυτή η ετερότητα της εκφράσεως στα δύο κορυφαία μνημεία της «σχολής της Θεσσαλονίκης» είναι αποτέλεσμα επαγγελματικής προσαρμογής σε νέες αισθητικές ανάγκες ή και χορηγικές απαιτήσεις. Επομένως, τίποτε δεν αποκλείει τα δύο σύνολα να έχουν φιλοτεχνηθεί από τον ίδιο χρωστήρα, ήτοι του Ευτυχίου Αστραπά, ο οποίος στην Αχρίδα φαίνεται να εργάζεται δίχως «κανονιστικούς» περιορισμούς.

Υπενθυμίζεται ότι ο Miljković-Repek (1967b) έχει ήδη υποστηρίξει την απόδοση των τοιχογραφιών του Πρωτάτου στον Ευτύχιο και Μιχαήλ Αστραπά, καίτοι η άποψή του δεν εξηγεί την ετερότητα του ιδιώματος στα σύνολα της Αχρίδας και του Αγίου Όρους. Σημειωτέον ότι η φαινομενικώς ανεξήγητη υιοθέτηση του ιδιώματος του Πρωτάτου υπό του Μιχαήλ Αστραπά, για την οποία θα μιλήσω εκτενώς σε άλλο σημείο, υποδηλώνει ότι το πρωτατικό ιδίωμα είναι προϊόν του χρωστήρα του πατρός του, Ευτυχίου.

Η τελευταία υπόθεση απαντά εμμέσως στο ερώτημα, εάν το Πρωτάτο προηγείται ή έπεται του διακόσμου της Αχρίδας. Είναι γεγονός, ότι ο Μιχαήλ Αστραπός, όχι μόνον υιοθετεί το ιδίωμα του Πρωτάτου, «αποποιούμενος» ταυτοχρόνως τη ζωγραφική της Αχρίδας, αλλά και καθιερώνει αυτό, προφανώς με τη σύμφωνη γνώμη του Milutin, η καλαισθησία του οποίου ως γνωστόν συντάσσεται με την καλαισθησία της αυτοκρατορικής Αυλής. Ας υπογραμμισθεί, προς τούτοις, ότι ο Μιχαήλ, έφηβος προφανώς όταν διακοσμείται η Περίβλεπτος, λαμβάνει τα ινία του εργαστηρίου πιθανότατα μετά το 1310, με πρώτο έργο την εικονογράφηση του ναού του Αγίου Γεωργίου στη μονή Staro Nago-ričino. Ευλόγως λοιπόν ακολουθεί τις στιλιστικές επιταγές του πατέρα του, οι οποίες στο μεταξύ είχαν καταστεί πρότυπο. Εάν τώρα αποδεχθεί κανείς την άποψη του Μ. Χατζηδάκη, ότι το Πρωτάτο προηγείται χρονικώς της Αχρίδας, ως έργο του «Μανουήλ Πανσέληνου» και όχι του Ευτυχίου Αστραπά, τότε θα πρέπει να εξηγήσει γιατί ο Μιχαήλ Αστραπός υιοθετεί πολλά χρόνια αργότερα το ιδίωμα του ζωγράφου του Πρωτάτου και όχι με το πρωτοποριακό ύφος του πατέρα του, με το οποίο σημειωτέον ήταν εξοικειωμένος παιδιόθεν.

Στον «Μανουήλ Πανσέληνο», ως ζωγράφο του Πρωτάτου, αποδίδεται τελευταίως και ο τοιχογραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3), το οποίο είναι ενσωματωμένο στον καθεδρικό ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Ανακαινιστές του παρεκκλησίου, συμφώνως προς τα γραμμένα στην κτητορική επιγραφή του μνημείου, είναι ο επιφανής Πρωτοστράτωρ Μιχαήλ Γλαβός Δούκας Ταραχνειώτης, χορηγός και άλλων λαμπρών μνημείων²⁷, καθώς και η σύζυγός του Μαρία Βράναϊνα Κομνηνή²⁸.

Πρόκειται για ένα εκ των ωραιότερων τεχνουργημάτων της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Δυστυχώς, οι νωπογραφίες του ναού δεν σώζονται στην αρχική τους έκταση, ούτε η διατήρησή τους κρίνεται ικανοποιητική, λόγω των εκτενών απολεπίσεων και αλλοιώσεων. Ο διάκοσμος περιλαμβάνει



[Εικ. 123]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου.
Παρεκκλήσιο
Αγ. Ευθυμίου.
*Ο Αγ. Ιωάννης
Δαμασκηνός* (·).

σκηνές από το βίο, τη διδασκαλία και τα θαύματα του Χριστού, περιλαμβάνει επίσης κύκλο με το Βίο του αγίου Ευθυμίου καθώς και ικανό αριθμό μεμονωμένων μορφών στο ιερό Βήμα και τον κυρίως ναό (εικ. 123). Η αφιέρωση του ναού στον άγιο Ευθύμιο, ο οποίος εικονίζεται ολόσωμος στον πεσσού του ιερού Βήματος, λογίζεται ως απότοκο της θρησκευτικής πολιτικής του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου.

Σε γενικές γραμμές η διατύπωση του χώρου και ο εντός αυτού συσχετισμός των μορφών δεν εμφανίζει νεοπρεπή στοιχεία. Πλήθος μορφών στις αφηγηματικές σκηνές συνωστίζεται έμπροσθεν ορέων, υψηλών μανδρών και κτηρίων, διακοσμητικού χαρακτήρα. Πάντως ο ζωγράφος είναι ικανότατος στην προσαρμογή των θεμάτων του στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες του μικρού ναού, όπως στην περίπτωση της Πεντηκοστής στο εσωράχιο του ανατολικού τόξου²⁹. Το σχέδιό του ακολουθεί τους τρόπους της περιόδου, με τις ρωμαλέες στεατοπυγικές μορφές, οι οποίες χειρονομούν ή συστρέ-

φονται, συγκρατημένα πάντως, προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο μεταξύ τους διάλογος. Η πυτοχολογία είναι πλούσια, διατυπωμένη με αβρότητα και δηλωτική του υποκείμενου σώματος. Τμήματα των ενδυμάτων αφήνονται στη σκιά, ώστε να δηλωθεί το βάθος και ενίοτε η κατεύθυνση του φωτός. Τα πρόσωπα πλάθονται με ρόδινα σαρκώματα, γλυκασμούς πράσινους και κόκκινους και φώτα ισχυρά στα πρόσφορα σημεία. Η τεχνική παραπέμπει σαφώς στο ιδίωμα του Πρωτάτου, καίτοι εδώ ελέγχεται ως απλουστευμένη και πρόδρομης αξίας.

Ο Ε. Τσιγαρίδας, στη σχετική με το παρεκκλήσιο μονογραφία του επισημαίνει τη στενή σχέση των τοιχογραφιών με αυτές του κορυφαίου αθωνικού μνημείου. Πράγματι, οι εικονογραφικοί τύποι, η τεχνική και ο τρόπος διαχείρισης του χώρου και της μορφής αποδεικνύουν, πέραν πάσης αμφιβολίας, πως ο κύριος δημιουργός των παραστάσεων συνδέεται στενότητα με το εικαστικό σύνολο του Πρωτάτου, έχει σπουδάσει σε αυτό και έχει μεταφέρει με ακρίβεια τις εικαστικές επιλογές του πρωτατίνου εργαστηρίου στους τοίχους του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου. Ωστόσο, η απόδοση των υπό εξέταση τοιχογραφιών στο χρωστήρα του «Μανουήλ Πανσέλνου» δεν είναι ασφαλής, καθώς αυτές είναι κατεστραμμένες κατά το πλείστον και αλλοιωμένες οικτρώς. Τα καλώς σωζόμενα ιερά πρόσωπα είναι ελάχιστα, και μάλιστα μικρής κλίμακας. Επιπλέον, ορισμένα τμήματα της εικονογραφίσεως του παρεκκλησίου αποκαλύπτουν χέρι ικανό, αλλά ήσσονος τάξεως, εν σχέση με αυτό του κύριου ζωγράφου στο Πρωτάτο³⁰. Τούτο βεβαίως δεν αποκλείει συμμετοχή του καλλιτέχνη του Πρωτάτου στο υπό εξέταση παρεκκλήσιο, όταν μάλιστα το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου έχει φθαρεί οριστικώς. Κατά τη γνώμη μου, το ζήτημα της ταυτότητας του ζωγράφου του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου είναι εκ των πλέον σύνθετων. Προς το παρόν αυτό που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι η εικονογράφηση του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου αποτελεί έξοχο προϊόν της «σχολής Θεσσαλονίκης» και ένα εκ των σπουδαιότερων της καλλιτεχνικής παραγωγής του Βυζαντίου.

Ένα άλλο μέλος του συνεργείου του ναού του Πρωτάτου θα συμβάλει στην εικονογράφηση του καθολικού της μονής Βατοπεδίου, μονή η οποία ολίγον απέχει εκ της μοναστικής πολίχνης των Καρυών. Η εν λόγω εικονογράφηση υλοποιείται διά συνδρομής του ιερομόναχου Αρσενίου το έτος 1311/12, συμφώνως προς την (νεώτερη) κτητορική επιγραφή³¹.

Οι εν λόγω τοιχογραφίες συνυπάρχουν με αρχαιότερες και νεώτερες φάσεις εικονογραφίσεως. Όσες ανήκουν στη φάση του 14ου αιώνα σώζονται σε ορισμένα σημεία του κυρίως ναού και στα ανώτερα τμήματα των τοίχων της Λιτής. Αποτελούν έργο δύο ζωγράφων: ενός που, όπως έχει παρατηρηθεί, ανήκει στο συνεργείο του Πρωτάτου και ζωγραφίζει σε αρμονία με τους κανόνες του, και ενός ζωγράφου με απροσδόκητο και ιδιόρρυθμο ύφος, που άλλο έργο του δεν έχει σωθεί.

Ο πρώτος ζωγράφος, τον οποίο ο Ε. Τσιγαρίδας καλεί *ζωγράφο της Προσευχής στο Όρος των Εδαιών*, ακολουθεί κατά πόδας την τεχνική, το χρωματολόγιο και τους τρόπους του ζωγράφου του Πρωτά-



του (εικ. 124). Άλλωστε ο χρωστήρας του εντοπίζεται σε δευτερεύουσες ή υψηλά τοποθετημένες μορφές στο Πρωτάτο. Στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου, στην παράσταση της Αναστάσεως του Λαζάρου³² η αίσθηση του βάθους είναι αυξημένη, καθώς ον υφίσταται καθ' ύψος διαβάθμιση της κλίμακας των τριών κύριων ομίλων με ανθρώπινες μορφές. Τα ωσάν κυπαρίσσια δένδρα θυμίζουν αυτά του Πρωτάτου, αλλά οι οξείες απολήξεις των ορεινών όγκων είναι νέο χαρακτηριστικό, που ενδημεί και στο έργο του Μιχαήλ Ασπραπά. Η ποιότητα της πτυχολογίας είναι υψηλή. Τα ενδύματα υποδηλώνουν το υποκείμενο σώμα, οι δε πτυχώσεις διατυπώνονται με αβρή διαδοχή τόνων και ροή φωτός. Ωστόσο, στα πρόσωπα (εικ. 125), τα οποία πλαστοργεί με ελευθερία, εκφράζεται μια, θα έλεγα, εφηβική ηδύτητα, που δεν απαντά στο Πρωτάτο. Τις εφαιπόμενες με άλλες μορφές περιθέει λευκή γραμμή, κυρίως προς τη μερικώς ορατή πλευρά του σώματος και του προσώπου, προκειμένου να σαφηνισθεί το περίγραμμά τους. Τούτο γνωρίζει και ο ζωγράφος του Πρωτάτου, αλλά εκεί είναι λιγότερο ευδιάκριτες. Οφείλω, τέλος, να σημειώσω ότι ο χρωστήρας του εν λόγω ζωγράφου συνδέεται με αυτόν του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη, αλλά με τρόπο πλάγιο, καθώς οι δύο καλλιτέχνες έχουν προφανώς συνεργαστεί και σπουδάσει στο διάκοσμο του Πρωτάτου.

Στις τοιχογραφίες του δεύτερου καλλιτέχνη στο ναό και τη λιτή του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου, τον οποίο ο Ε. Τσιγαρίδας αποκαλεί συμβατικώς *ζωγράφος της Αποκαδήσεως* (εικ. 126) και έχει χαρακτηρίσει ως εξπρεσιονιστή, η διατύπωση του χώρου δεν παρουσιάζει σημαντικές μεταβολές, καίτοι οι καμπυλώσεις και οι εξόχως αιχμηρές ακμές στην κορυφή των ορέων είναι γνώρισμα της θαυμαστής εικαστικής του ιδιοσυγκρασίας. Ο ζωγράφος, προκειμένου να καταστήσει βιωματική την εμπειρία θεάσεως των σκηνών του Θείου Πάθους, δεν διστάζει να προχωρήσει στη grotesque υπερβολή του όγκου, των χιασμών και της κινήσεως των σωμάτων, στη διαχείριση πτυχώσεων και χειρονομιών, ως γλώσσας εκφραστικής, και σε παραμορφωτικές συσπάσεις των προσώπων, όπως στην Αποκαθήλωση του Χριστού³³, όπου μάλιστα, για πρώτη, εξ όσων γνωρίζω φορά, τέσσερις μορφές, μεταξύ των οποίων και ο Ιωάννης, σπεύδουν να συγκρατήσουν το νεκρό σώμα του Ιησού. Στη συναπτή παράσταση του Θρήνου, η Παναγία ανασπώνει το κεφάλι του Ιησού, φέρνοντας αυτό εγγύς



[Εικ. 124]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Ο Χριστός διδάσκει τους Αποστόλους.

[Εικ. 125]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Ο Χριστός διδάσκει τους Αποστόλους. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 126]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Η Αποκαθήλωση του Χριστού.

του προσώπου της (εικ. 127). Ωραία αποδίδεται η θλίψη στους τέσσερις ιπτάμενους αγγέλους της σκηνής. Χαρακτηριστική της εκφραστικότητας και της συναισθηματικής προσεγγίσεως των ιερών γεγονότων είναι επίσης η περίπτωση του ακραίου και αφύσικου χιασμού τόσο των δημίων στην παράσταση της Μαστιγώσεως (εικ. 128)³⁴ όσον και στη μορφή μίας εκ των Μυροφόρων στη σκηνή του Λίθου, όπου ο κορμός και το κεφάλι στρέφονται σε διαμετρικώς αντίθετη κατεύθυνση!³⁵

Είναι δε αξιοσημείωτο, αλλά και πρωτοφανές για τα δεδομένα της «παλαιολόγειας» τέχνης, πως η κίνηση στο έργο του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου της μονής Βατοπαιδίου εκφράζεται όχι μόνον με την έκταση και διασταύρωση των μελών του σώματος αλλά και με το σύνολο των στοιχείων των εικονιζόμενων μορφών. Στους προφήτες που έχουν γίνει από το χέρι του³⁶, η κίνηση εκφράζεται τόσο με το διασκελισμό και το άνοιγμα των βραχιόνων στο χώρο όσον και με την ταραγμένη τριχο-



[Εικ. 127]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Ο Επιτάφιος Θρήνος. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 128]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Καθολικό.
Η Μαστίγωση. Λεπτομέρεια.

φυῖα και πυχολογία. Οι πυχώσεις συστέλλονται και διαστέλλονται και αναπτύσσονται βιαίως, αποκλειστικώς και μόνο για να συνεισφέρουν κυρίως στην έκφραση κινήσεως δραματικής και εκρηκτικής (εικ. 129). Σημειωτέον ότι τα ενδύματα αποδίδονται ως έχοντα σχέση με τους υποκείμενους ανατομικούς όγκους. Ο ζωγράφος της μονής Βατοπεδίου επιχειρεί να χειραφετηθεί από τη γραμμική περιγραφή των πυχώσεων. Ο όγκος των ενδυμάτων και των πτυχών διαμορφώνεται όχι με ταινιωτή προς το λευκό διαβάθμιση, αλλά, ως ενός σημείου, κατά λόγον, ήτοι με ομαλή και φθίνουσα ροή του φωτός από τα εξέχοντα τμήματα προς τα εισέχοντα.

Προς τούτοις, αίσθηση προκαλεί η διάθεση του ιδιόρρυθμου ζωγράφου για απόδοση της ανατομίας, στο πλαίσιο του ζωηρού ενδιαφέροντός του για αληθοφάνεια. Τούτο φαίνεται κατ' εξοχήν στη σχεδίαση των αυτιών, όπου αποδίδονται οι λοβοί, στον τονισμό του οστού του αγκώνα, στην απόδοση γονάτων και μυών της κνήμης και της ανατομίας των δακτύλων των ποδιών στις μεμονωμένες προφητικές μορφές. Στα πρόσωπα, η λευκορόδινη σάρκα δεν (επι)τίθεται σε στρώσεις, ως είθισται, αλλά πλάθεται ομού με τα περιγράμματα, την πρόσμιξη φαιοπράσινων και ερυθρών υποσκιασμάτων και ομού προσέτι με τα λευκά φώτα. Αυτά προκύπτουν οργανικώς εκ της σαρκός, άνευ γραμμικού χαρακτήρα. Επιπλέον, ο καλλιτέχνης επιχειρεί ενίοτε να οργανώσει τα φωτεινά και σκοτεινά τμήματα των μορφών βάσει συγκεκριμένης κατευθύνσεως του φωτός, όπως στην περίπτωση του δημίου στη σκηνή της Μαστιγώσεως (εικ. 128), όπου μάλιστα επιχειρεί να σχεδιάσει το δεξιό μηρό εν κινήσει, ορατό εκ των οπίσω και με ορατό το πέλμα.

Τέλος, αξίζει να ειπωθεί ότι στο γραπτό διάκοσμο του νάρθηκα του καθολικού παρατηρείται πλήθος χαράξεων σχεδίου στο κονίαμα, κυρίως στα ενδύματα. Στο έργο του ζωγράφου «της Προσευχής στο Όρος των Ελαιών» δεν είναι ευκόλως ορατές. Τούτο όμως δεν ισχύει, εν σχέση με τις τοιχογραφίες του δεύτερου ζωγράφου. Βεβαίως, τούτο συμβαίνει όχι διότι ο «εξπρεσιονιστής» καλλιτέχνης έχει ανάγκη τις χαράξεις, αλλά γιατί ολίγον εξαρτάται από αυτές. Άλλωστε χαράξεις του τύπου αυτού απαντούν επίσης στο Πρωτάτο.

Είναι προφανές πως οι εικαστικές επιλογές του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου της μονής Βατοπαϊδίου συνιστούν εξέλιξη σε σχέση με τις επιλογές του Ευτυχίου Αστραπά και του ζωγράφου του Πρωτάτου.. Οι τελευταίοι εμμένουν σταθερώς στη χρήση του προπλασμού ως ουδέτερης βάσεως, *επί* της οποίας σχηματίζεται το πρόσωπο, και όχι ως συνεργού στοιχείου στη διάπλαση του όγκου. Εμμένουν

[Εικ. 129]
Kraljevo. I. M. Žiža.
Καθολικό.
*Ο ευαγγελιστής Ιωάννης
ο Θεοδόχος. Λεπτομέρεια.*



επίσης στο χειρισμό του ενδύματος και του τοπίου, ως στοιχείου επικουρικού στη διαμόρφωση των συνθέσεων και όχι ως πρωταρχικής σημασίας στην αποτύπωση της εκφράσεως. Απεναντίας ο ζωγράφος της μονής Βατοπαιδίου, αντιμετωπίζοντας τα διαθέσιμα μορφικά του δεδομένα ως σύνολο στοιχείων ίσης εικαστικής και συμβολικής αξίας, καταφέρνει να προσδώσει στις παραστάσεις εκφραστική συνοχή και δύναμη ανυπέρβλητη.

Στο καλλιτεχνικό ρεύμα που καθιερώνει η ζωγραφική της Αχρίδας και του Πρωτάτου ανήκει μία εισέτι γραπτή διακόσμηση: αναφέρομαι στη δεύτερη φάση εικονογραφήσεως στο ναό του Σωτήρος στη μονή Ζίτσα. Ο ναός με τα συναπτά σε αυτόν παρεκκλήσια ανεγείρεται από τον Μεγάλο Ζουπάνο της Rascia και ιδρυτή της δυναστείας των Nemanjić, Στέφανο (1166-1196) και εικονογραφείται για

πρώτη φορά το έτος 1220/21. Εκ της εικονογραφήσεως αυτής διατηρούνται λείψανα μόνον τοιχογραφιών. Λίγες δεκαετίες αργότερα, επί της βασιλείας του Στέφανου Milutin και επί αρχιεπισκόπων Jevstatije II (1292-1309) Sava III (1309-1316), το καθολικό θα ιστορηθεί και πάλι³⁷.

Οι τοιχογραφίες των αρχών του 14ου αιώνα έχουν μελετηθεί τόσο ως προς την εικονογραφία όσο και ως προς τη στιλιστική τους σχέση με τα σύγχρονα μνημεία. Έχει δε ορθώς παρατηρηθεί η στενή τους σχέση με το διάκοσμο του ναού της Bogorodiča Ljeviška και με τμήμα τοιχογραφιών στο ναό των Αγίων Αποστόλων στο πατριαρχικό συγκρότημα του Peč (1310-1320). Εντούτοις, η διάκριση των εργαζομένων στη Ζίτσα ζωγράφων και το καλλιτεχνικό ιδίωμα που ακολουθούν δεν έχει τύχει εκτενούς και εμπεριστατωμένης μελέτης.

Κατά την εκτίμησή μου, στο ναό εργάζονται ταυτοχρόνως δύο κυρίως ζωγράφοι. Ο πρώτος εξ αυτών ιστορεί τον τρούλλο (σώζεται μέρος του τύμπανου και τα σφαιρικά τρίγωνα) (εικ. 130) και τα ανώτερα μέρη καθώς και τινές μεμονωμένες μορφές στο νάρθηκα. Ο εν λόγω καλλιτέχνης συντάσσεται με ύφος, στο οποίο συγχωνεύονται στοιχεία από τη ζωγραφική του Ευτυχίου Αστραπά και του ζωγράφου του Πρωτάτου. Όμως δεν αρκείται στη σύζευξη των δύο κύριων παραλλαγών του ιδιώματος της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Η ιδιαιτερότητά του εκφράζεται κυρίως στην αποτύπωση του όγκου στην πυκνολογία και τα πρόσωπα. Ο όγκος στα δύο αυτά πεδία αποδίδεται με ομαλή



[Εικ. 130]
Kraljevo. I. M. Žiža.
Καθολικό.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.

ρεύουσα μετάβαση από το σκοτεινό προπλάσμο προς το λευκό φως. Στα ενδύματα η συνήθης γραμμική περιγραφή και ταινιωτή διαβάθμιση είναι απύσχα. Τα υφάσματα εφαρμόζουν στο σώμα, υποβάλλοντας την εντύπωση της κυρτώσεως του υποκείμενου μέλους. Ορισμένες δε πτυχώσεις μοιάζουν ανάγλυφες. Ως προς τα πρόσωπα, θα έλεγα πως ο καλλιτέχνης επιχειρεί να διαχειριστεί τη φόρμα κατά τα πρότυπα της χειρόγραφης παραδόσεως του 9ου – 11ου αιώνα, όπως αυτή εφαρμόζεται από τα εργαστήρια της Θεσσαλονίκης. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι αδρά, η σάρκα είναι εκτενής, πλασμένη με αβρότητα στα όρια με το χρώμα βάσεως. Έντονα ερυθρά υποσκιάσματα στα πρόσφορα σημεία και ισχυρά φώτα στις ακμές των όγκων ολοκληρώνουν τη διαμόρφωση του προσώπου.

Ο δεύτερος ζωγράφος του καθολικού της μονής Ζίτσα ιστορεί αφηγηματικές σκηνές, όπως η Κοίμηση της Θεοτόκου³⁸, και πλήθος ολόσωμων και ημίσωμων ολόσωμων μορφών, όπως του Χριστού και της Παναγίας στους πεσούς του ιερού Βήματος. Το ιδίωμα που ακολουθεί είναι συναφές με αυτό του πρώτου ζωγράφου, παραπέμπει δε σε αυτό του ζωγράφου του Πρωτάτου, χωρίς όμως την ποιότητα αυτού. Σχεδιάζει ευρύσωμες ψηλές μορφές, με λαιμούς κωνικούς και ευρείς ώμους και γοφούς. Τα ενδύματα είναι τεχνουργημένα με ταινιωτού πρισματικού χαρακτήρα διαβάθμιση, αρκούντως τυπική για την εποχή. Στα πρόσωπα, η σάρκα δεν φέρει έντονη διαβάθμιση ούτε και εντάσεις φωτός. Τα ανατομικά χαρακτηριστικά είναι σχεδιασμένα με αδεξιότητα σε ιερές μορφές, όπως άγιος Νικόλαος.

Σε γενικές γραμμές η ζωγραφική των δύο καλλιτεχνών του καθολικού της μονής Žiža εντάσσεται στο ρεύμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης», με φανερό, κατ' ἐμμένα, την επίδραση κυρίως της τέχνης του Πρωτάτου. Επισημαίνεται ότι ο Μιχαήλ Αστραπάς, ο οποίος, κατά τη γνώμη μου, διαδέχεται τον πατέρα του στις αρχές του 14ου αιώνα, δεν φαίνεται να δραστηριοποιείται αρκούντως προ του 1310, ώστε να θεωρηθεί πως παίζει ρυθμιστικό ρόλο στα πράγματα. Όπως θα γίνει φανερό παρακάτω, η συμβολή του τεκμηριώνεται από το Staro Nagoričino και εφεξής.

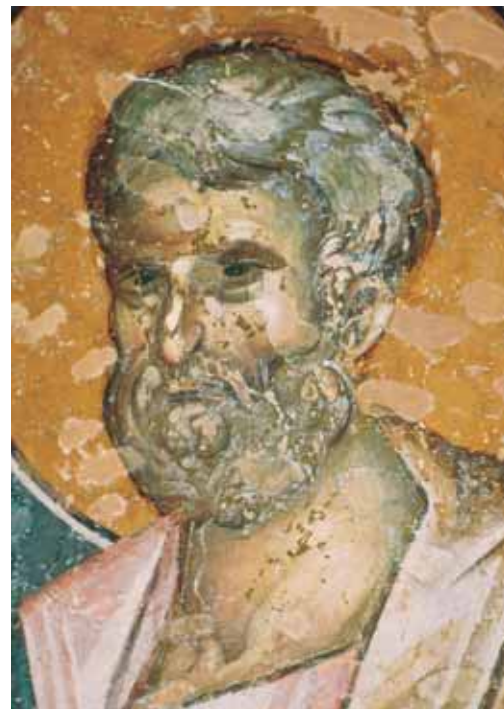
Ένα ακόμη σπουδαίο μνημειακό σύνολο φαίνεται εκ πρώτης όψεως να εκπροσωπεί το ιδίωμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Πρόκειται για τις περίφημες τοιχογραφίες του πεντάτρολλου καθεδρικού ναού της Θεοτόκου Ελεούσας (Bogorodiča Ljeviška) στην Prizren. Ο ναός ανιδρύεται κατά τα έτη 1306-1309, με εντολή του βασιλιά Στέφανου Milutin, και εικονογραφείται αμέσως μετά, μεταξύ των ετών 1309/10 και 1313/14³⁹.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος στη Ljeviška σώζεται αποσπασματικά. Εκτενέστες φθορές του κονιάματος και των χρωμάτων, αλλά και όψιμες φάσεις ιστορήσεως, έχουν αλλοιώσει δραστικώς την αρχική εικόνα του συνόλου. Εντούτοις, τα σωζόμενα μέρη αποκαλύπτουν πως στο ναό έχουν εργαστεί δύο κυρίως ζωγράφοι. Ο πρώτος ζωγράφος ιστορεί τα εξέχοντα μέρη, τον τρούλλο, με την ευγενική μορφή του Χριστού Παντοκράτορα εντός αστεροειδούς δόξας, τις ευάριθμες και αποσπασματικές σήμερα σωζόμενες χριστολογικές σκηνές της ανώτερης ζώνης της ανωδομής του ναού, μέρος του ιερού Βήματος, την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο, τους ολόσωμους Αγίους της χαμηλής ζώνης και επίσης τις τοιχογραφίες της στοάς, με τη συνεργασία ενός ακόμη βοηθού. Ο χρωστήρας του δεύτερου καλλιτέχνη εντοπίζεται σε σκηνές του κύκλου της δεύτερης, εκ των άνω προς τα κάτω, ζώνης και στις σκηνές του ιερού Βήματος, όπως ο Μυστικός Δείπνος και η Κοινωνία των Αποστόλων⁴⁰, αλλά και σε μορφές διακόνων. Ο ίδιος έχει εικονογραφήσει τη δεύτερη ζώνη ολόσωμων Αγίων, στις όψεις των πεσσών και τα εσωράχια των τόξων, και το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου.

Το επίπεδο και η ποιότητα της εργασίας του πρώτου ζωγράφου, που φαίνεται να είναι ο βασικός συντελεστής του διακόσμου, είναι πολύ υψηλή. Αρέσκεται στη χρωματική ποικιλία, με αποχρώσεις πδείς και ήπιες και τόνους ανοικτούς. Η τοπιογραφία του είναι τυπική, αλλά με εξόχως αιχμηρά όρη, όπως αυτά στη μονή Βατοπαιδίου. Οι ανθρώπινες μορφές του είναι καλοσχηματισμένες, ευρύτερες και αξιοσημείωτα υψηλές, με μακριά άκρα και μικρό σχετικώς κεφάλι. Τούτο κομίζει στις μορφές χάρη και μεγαλοπρέπεια. Στη μερικώς σωζόμενη παράσταση της Βαπτίσεως το «προκλητικώς» γυμνό σώμα του Χριστού, με τους ευρείς «θηλυκούς» γλουτούς, πλάθεται με σχολαστική αβρότητα, ώστε το ανάγλυφο να προκύπτει έντονο. Ο πλουραλισμός του σχεδίου και των αναλογιών εκφράζεται και στα ενδύματα. Οι πτυχώσεις δεν αποδίδονται με σκληρές γραμμώσεις και εντάσεις. Εμφανίζουν οργανική διάρθρωση και, το σημαντικότερο, διάθεση για πλαστικότητα μέσω της διαχειρίσεως της ροής του φωτός. Η πλαστικότητα και η αληθοφάνεια καθίσταται εναργέστερη στα πρόσωπα. Στις μορφές των Αγίων Πέτρου και Παύλου, που εικονίζονται στο εσωράχιο του ανοίγματος προς το βόρειο παρεκκλήσιο (εικ. 131, 132)⁴¹, το πλάσιμο είναι εξαιρετως αβρό, καίτοι άτονο, πάντως μικρή σχέση έχουν με αυτό του Πρωτάτου ή των Αστραπάδων, Ευτυχίου και Μιχαήλ. Το χρώμα βάσεως συνεχεται με τη σάρκα. Αυτή πλάθεται ταυτοχρόνως σε τρεις τόνους, που μεταξύ τους συνέχονται οργανικώς, χωρίς δηλαδή να σημειώνεται εδώ η συνήθης βαθμιδωτή

[Εικ. 131]
Prizren.
I. N. Παναγίας Ljeviška.
Ο απόστοδος Πέτρος.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 132]
Prizren.
I. N. Παναγίας Ljeviška.
Ο απόστοδος Παύλος.
Λεπτομέρεια.





[Εικ. 133]
Prizren.
I. N. Παναγίας Ljeviška.
Αδιάγνωστη μορφή Αγίου.

προς το φως διάταξη. Τα περιγράμματα είναι ασαφή, ορατά μόνον στην περιγραφή των αμυγδαλωτών οφθαλμών, της γρυπής μύτης και των φρυδιών. Η δε τριχοφυΐα τείνει να γίνει φυσιοκρατική.

Είναι πρόδηλο πως η τέχνη του κύριου ζωγράφου της Παναγίας Ljeviška αποκλίνει από τη ζωγραφική της «σχολής της Θεσσαλονίκης», εξαιτίας της κλασικίζουσας εκλεπτύνσεως που εμφανίζει⁴². Τούτο έχουν ήδη υποστηρίξει ο Radojčić, ο Milikončić-Perpek και η Μ. Σωτηρίου⁴³. Η εξεταζόμενη τέχνη, συμφώνως και προς τη γνώμη των ανωτέρω ερευνητών, συνδέεται αρκούντως με έργα της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», όπως ο ψηφιδωτός διάκοσμος των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, που σημειωτέον εκπονείται την ίδια εποχή. Τούτο, θεωρώ, πως είναι ιδιαιτέρως σημαντικό, διότι υποδηλώνει πως τα εργαστήρια των δύο «σχολών» δεν περιχαράκωνονται σε γεωγραφικά όρια. Συνάμα δε υποδηλώνει πως η τέχνη τους δεν θεωρείται από τους παραγγελιοδότες διακριτή, ως προς τον εικαστικό χαρακτήρα και τις προθέσεις.

Το τελευταίο αποδεικνύεται από το γεγονός ότι στο ίδιο συνεργείο που διακοσμεί τη Bogorodiča Ljeviška εργάζεται και έτερος ζωγράφος, το ιδίωμα του οποίου μπορεί να θεωρηθεί βασίμως πως εκφράζει την εκδοχή της Αχρίδας και του Πρωτάτου, χωρίς να είναι ταυτόσημο με αυτήν. Η τέχνη του συνδέεται με τις τοιχογραφίες στο ναό της Αναλήψεως στη Ζίτσα

(1309/10) και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο πατριαρχικό συγκρότημα του Ρεέ (1310-1320). Κύρια χαρακτηριστικά της πλαστουργικής του είναι το στατικό σχέδιο και οι συμβατικές αναλογίες, τα επίπεδα πεπλατυσμένα και αδρώς πλασμένα πρόσωπα, με το σκοτεινού τόνου και αιχμηρό υποκόγχιο τμήμα των οφθαλμών, τις ογκώδεις και ωσάν συμπίεσμένες προς τα κάτω μύτες, το φαρδύ στόμα με τα αιχμηρά άκρα, και τα κατ' ενώπιον σχεδιασμένα αυτιά (εικ. 133).

Στο σημείο αυτό οφείλω να εντάξω στο σχολιασμό μου τις πληροφορίες που κομίζει η κτητορική επιγραφή στον εξωνάρθηκα του υπό εξέταση ναού⁴⁴. Στο κείμενό της αναφέρονται δύο *πρωτομάστορες*, όπως τους χαρακτηρίζει, ο *Νικόλαος* και ο *Αστραπάς*. Η έρευνα έχει συσχετίσει τον πρώτο με την οικοδόμηση του ναού, τον δεύτερο με την εικονογράφησή του⁴⁵. Ο δεύτερος συσχετισμός φαίνεται εύλογος, καθόσον το όνομα Αστραπάς, ως όνομα ζωγράφου, απαντά ήδη σε επιγραφές του ναού της Περιβλέπτου Αχρίδας⁴⁶. Έτσι, οι G. Babić, B. Todić και M. Markončić συνδέουν τις τοιχογραφίες της Ljeviška με τον Μιχαήλ Αστραπά, το γιο του Ευτυχίου, συγκεκριμένως αυτές στα εξέχοντα σημεία, ενώ αυτές, που εδώ αποδίδονται στο ζωγράφο Β, θεωρούνται έργο βοηθού.

Εντούτοις, κατέστη σαφές πως ο κύριος ζωγράφος του ναού της Bogorodiča Ljeviška ελάχιστη σχέση έχει όχι μόνον με το γνωστό έργο του Μιχαήλ Αστραπά, συμφώνως, ως έδειξα, προς την άποψη των Miljković-Perpek και Μ. Σωτηρίου⁴⁷, αλλά και εν γένει με τη «σχολή της Θεσσαλονίκης». Ας υπογραμμισθεί εκ νέου ότι το ιδίωμά του ακολουθεί ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Δημητρίου στο συγκρότημα του Ρεέ, οι τοιχογραφίες του οποίου αποτελούν το μεταβατικό στάδιο προς τη ζωγραφική της μονής Dečani. Εν πάση περιπτώσει, εάν, στον εν λόγω διάκοσμο, υφίστανται αναλογίες με το υπογεγραμμένο έργο του Μιχαήλ, αυτές αφορούν στο έργο του δεύτερου ζωγράφου.

Το πρόβλημα όμως περιπλέκεται έτι περαιτέρω, διότι το ύφος του ζωγράφου Β μοιάζει αβέβαιο και δευτέρας τάξεως, ενώ το ιδίωμα του Μιχαήλ Αστραπά στο Staro Nagoričino (1312/13-1317), μνημείο που εικονογραφείται αμέσως μετά τη Bogorodiča Ljeviška (1310-1314), είναι ώριμο και υψηλού επιπέδου. Η παραβολή νεανικής μορφής εκ του ναού της Ljeviška (εικ. 134α) με μορφή του Αγίου Βενιαμίν εκ της μονής Nagoričino (εικ. 134β) ή ακόμη με τη μορφή διακόνου εκ της Kraljeva crkva (εικ. 134γ) αποδεικνύει το λόγο το αληθές. Σημειωτέον επίσης ότι στο καθολικό του Αγίου Γεωργίου στη μονή Staro Nagoričino ο Μιχαήλ έχει κατακτήσει οριστικώς τα εκφραστικά του μέσα και



έχει ήδη τυποποιήσει τη δουλειά του, προκειμένου να ανταποκριθεί στις πολλαπλές επαγγελματικές του εντολές. Εάν επιπλέον λάβει κανείς υπ' όψη τη χρονική απόσταση από το διάκοσμο της Αχρίδας (1294/5), δυσκόλως μπορεί να δεχθεί ότι ο Μιχαήλ μετά δέκα πέντε περίπου χρόνια εμπειρίας στα ικριώματα αναζητά ακόμη τον εικαστικό του χαρακτήρα στη Ljeviška, τον οποίο μάλιστα, κατά ένα θαυμαστό τρόπο, «ανακαλύπτει» αμέσως μετά στο Staro Nagoričino!

Εάν λοιπόν ο δεύτερος ζωγράφος στην Παναγία Ljeviška δεν είναι ο Μιχαήλ Αστραπάς, σε ποιόν αναφέρεται η επιγραφή; Δύο τινά δύναμαι να εικάσω: ή ότι το όνομα-επίθετο *Αστραπάς* δεν αναφέρεται σε ζωγράφο, αλλά σε αρχιτέκτονα - δεδομένου ότι ο χαρακτηρισμός *πρωτομάστορ* ουδέποτε συνοδεύει όνομα ζωγράφου⁴⁸ - ή, εάν θεωρηθεί πως ο ανωτέρω χαρακτηρισμός συνδέεται με τη ζωγραφική ιδιότητα, τότε τόσο ο Νικόλαος όσο και ο Αστραπάς αποτελούν τα δύο μέλη του συνεργείου, τα οποία ιστορούν τον υπό εξέταση ναό. Εν τοιαύτη περιπτώσει, ο Νικόλαος θα μπορούσε να είναι ο ζωγράφος των κύριων τμημάτων του ναού, ο δε Αστραπάς των υπολοίπων.

Παραμένει όμως το παράπλευρο και εγγενές ερώτημα: γιατί η τέχνη του δεύτερου ζωγράφου, εάν υποτεθεί ότι αυτός είναι ο Μιχαήλ Αστραπάς, είναι εδώ υφολογικώς αλλοία και υποδεέστερη σαφώς αυτής του Staro Nagoričino; Μία και μόνον απάντηση μπορώ να δώσω: στη Ljeviška ο Μιχαήλ συμβάλλει εμμέσως στην αποπεράτωση του διακόσμου, μέσω συνεργατών του (ή άλλου μέλους της οικογένειας;), καθώς φαίνεται να στρέφει την προσοχή του στο έργο που έχει ανατεθεί αποκλειστικώς σε αυτόν και το οποίο θα τον αναδείξει ως τον κύριο ζωγράφο της αυλής του Milutin, μετά το 1312, ήτοι στο Staro Nagoričino.

Αφήνοντας κατά μέρος το μέγα πρόβλημα της σχέσεως του Μιχαήλ Αστραπά με το διάκοσμο της Bogorodiča Ljeviška θα ήθελα να σχολιάσω ένα άλλο, αρκούντως παράδοξο: της ιδιαιτερότητας του ύφους του εν σχέση με τη ζωγραφική του Ευτυχίου στην Περιβλεπτο Αχρίδας.

Παρότι ο Μιχαήλ υπογράφει συχνά ως *Μιχαήλ Ευτυχίου*, γεγονός που μαρτυρεί για την πρόθεσή του να προβάλλει την παράδοση που τον συνδέει με το επιφανές εργαστήριο του πατέρα του, η τέχνη του αποκλίνει σαφώς από το ύφος που καθιερώνει ο Ευτύχιος στην Αχρίδα. Ήδη στο Staro Nagoričino, ο Μιχαήλ έχει χειραφετηθεί αμετακλήτως από την όποια επιρροή του πατέρα του. Τίποτε πλέον δεν τον συνδέει με το μνημείο αυτό και το πρωτοποριακό έργο που εκεί συντελέστηκε. Είτε γιατί ήταν ακόμη ανώριμος στα 1295, ως προς την ηλικία και την εικαστική εμπειρία, οπότε με την ανοχή του πατέρα υπογράφει φιλάρεσκα ό,τι δευτερεύον ιστορεί, είτε επειδή το ιδίωμα του «Μανουήλ Πανσέλνου», ως πλέον «εύσχημο» και τυπικό, καθιερώνεται βαθμιαίως στη συνείδηση των χορηγών

[Εικ. 134α]
Prizren.
Ι. Ν. Παναγίας Ljeviška.
Αδιάγνωστη μορφή Αγίου.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 134β]
Staro Nagoričino
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Αγ. Βενιαμίν.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 134γ]
Kraljevo.
Βασιλική Εκκλησία.
Αδιάγνωστη μορφή
Διακόνου. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 135]
Staro Nagoričino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Μυστικός Δείπνος.



[Εικ. 136]
Staro Nagoričino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
*Η Μεταμόρφωση του
Χριστού και Μαρτύρια
Αγίων.*

και του φιλότεχνου κοινοῦ, ο Μιχαήλ δεικνύει καταφανῶς την προτίμησή του για το ιδίωμα του Πρωτάτου⁴⁹. Το ιδίωμα αυτό θα ακολουθήσει πιστῶς και μάλιστα θα τυποποιήσει στα μνημεῖα που αὐτός ιστορεῖ, με εντολή του βασιλιά Milutin. Αναφέρομαι στο καθολικό της μονῆς Staro Nagoričino (1313-1317), στο ναό των Αγίων Ἰωακείμ και Ἄννας στη μονή Studenica (Kraljeva crkva, 1318-1320), σε αὐτόν του Αγίου Πρόχορου στην Rčinja (Vranje, 1316-1317), στο καθολικό της μονῆς Gračanica (1321-1322), ἀλλὰ και στο ναό του Αγίου Νικήτα κοντά στα Skorje (1322-1324)⁵⁰.

Στο καθολικό του Αγίου Γεωργίου της μονῆς Staro Nagoričino (1313-1317), το οποίο οικοδομεῖται και εικονογραφεῖται με τη συνδρομή του βασιλέα Stefan Milutin, ὡς ευχαριστία για τις ἐναντίον των Οθωμανῶν νίκες του (1312-1313)⁵¹, ὁ ὄγκος των σκηνῶν και ἡ πληθώρα των μορφῶν καθιστᾶ το διάκοσμο «δυσανάγνωστο». Αξίζει ὅμως να υπογραμμισθεῖ ὅτι στον ἐξεταζόμενο ναό και γενικῶς στα ἔργα του Μιχαήλ ἡ διάταξη, ἡ κλίμακα, ἀλλὰ και ἡ χρωματική ἀκολουθία διασπᾶ τις ἀρχιτεκτονικές ἐπιφάνειες και ἐπομένως τὴ μορφολογική ἐνότητα του κτηρίου. Ἡ δυσαρμονία μεταξύ της ἀρχιτεκτονικής δομῆς και της γραπτῆς διακοσμῆσεως του ναοῦ ἐπαυξάνεται, λόγω των ἐξαιρετικῶς ραδινῶν ἀναλογιών των χώρων, που καθιστοῦν τὴ ζωγραφική ἀπεικόνιση ἀνώφελη. Οἱ στενοὶ και κατακόρυφοι αὐτοὶ χώροι δὲν ἐπιτρέπουν στο θεατὴ να δει τις παραστάσεις ἢ τις μεμονωμένες μορφές στα ἀνώτερα τμήματα, λόγω της ὀξείας γωνίας ὁράσεως, ἡ οποία ἀσφαλῶς εἶναι ἀπαγορευτική της ὀπτικής κατανοήσεως.

Στο Staro Nagoričino, στην Kraljeva crkva και στη μονή Gračanica πλούσιος σκηνικός διάκοσμος διακόπτει τὴ θέα προς τὸ βάθος, ἐπειδὴ τα ογκώδη φανταστικά οἰκοδομήματα διαθέουν ὅλη τὴ σύνθεση και ἐπειδὴ περιορίζουν τὴ δράση σε ἓνα στενὸ «διάδρομο» ἀνάμεσα σε αὐτὰ και τὸ παράλληλο (νοντὸ) ἐπίπεδο της ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας (εἰκ. 135). Ὁ ἐν λόγω «διάδρομος» ὀρίζεται με φαιοπράσινη πλατιά ζώνη στο κάτω μέρος των σκηνῶν, ἀκόμη και αὐτῶν που λαμβάνουν χώρα στο υπαίθριο τοπίο, ἀποδοσμένο με γεῶδη παστέλ χρώματα. Στην περίπτωση αὐτῇ ἡ πράσινη ζώνη ἐδάφους εἰσέχει ὁμαλῶς στὴ βάση των ὀρεινῶν ὄγκων, ὅπως και στὴν Περίβλεπτο της Αχρίδας. Ἐπισημαίνεται ἀκόμη πως ὁ Μιχαήλ ἐπιχειρεῖ, ὅχι πάντα ἐπιτυχῶς, να ἐναρμονίσει και να συσχετίσει ὀρεινὰ με ἀρχιτεκτονικά στοιχεῖα στις συνεχεῖς ζωφόρους του⁵². Αξιοσημεῖωτη εἶναι ἡ υιοθέτηση της «λύσεως» των «διπλῶν» καθ' ὕψος ἀφηγήσεων, δηλαδὴ της ἀπεικονίσεως δύο σκηνῶν Μαρτυρίου στον ἴδιο χώρο ἢ μίας σκηνῆς στο κάτω τμήμα και μορφῶν Αγίων, τοποθετημένων «πίσω» ἀπὸ βουνά, ἰδίως στον κύκλο του Μηνολογίου (εἰκ. 136). Ἐννοεῖτε πως ὁ Μιχαήλ Ἀστραπᾶς δὲν ἐπιχειρεῖ να διαρθρώσει τὸν χώρο κατὰ φύσιν, μολοντὶ σε ὁρισμένες περιπτώσεις τὰ κτήρια εἶναι διατυπωμένα προοπτικῶς τρόπον τινά, ὅπως τὸ κτήριο στον Ἀσπασμό της Παναγίας και της Ἐλισάβετ του παρεκκλησίου της Θεοτόκου στὴ μονή Gračanica⁵³. Ὡστόσο, ἡ ἀποτύπωση αὐτῇ εἶναι συμπτωματική. Στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στο ἐπεισόδιο ὅπου οἱ μαθητὲς ἀντικρίζουν τὸν κενὸν τάφο της Παναγίας, ἔχει ἱστορηθεῖ αἰσικὸ τοπίο σε μονοχρωμία ἐπὶ της μάνδρας που ὀρίζει τὸ σκηνικὸ βάθος. Παρὰ τὸ γραφικὸν τὸ θέμα, οὐδεμία συνέπεια υφίσταται, ὡς προς τοὺς διαγώνιους ἀξόνες που ὀρίζουν τὰ ἐπιμέρους ἀρχιτεκτονήματα.

Στο ἔργο του Μιχαήλ Ἀστραπᾶ ἡ πτυχολογία ἀκολουθεῖ τὸν κανόνα του Πρωτάτου, ὡς προς τὴ διαμόρφωση και ὡς προς τὴ γεῶδη και ἥπια χρωματοπυξίδα. Οἱ ἥπιες και κομψές πτυχώσεις των ἐνδυμάτων ὀρίζουν τὴ δομὴν τοῦ σώματος διὰ μέσου ἐναλλαγῆς φωτεινῶν και σκοτεινῶν ἐπιπέδων. Ἐνίοτε ἀπαντοῦν πρωτότυπες λύσεις στὴν ἀπόδοση των ἐνδυμάτων. Στὴ Gračanica ἡ Παναγία του Εὐαγγελισμοῦ φέρει ριχτὸ στους ὤμους μαφόριο. Τα πρόσωπα ἔχουν ευγενικά χαρακτηριστικά, που ὀρίζουν λεπτὰ και ευαίσθητα περιγράμματα. Αβρότητα χαρακτηρίζει ἐπίσης τὸ πλάσιμο, με τὴ σάρκα να σβᾶναι ὁμαλῶς στο φαιοπράσινο προπλάσιμό, χωρὶς να ἀφήνει τμήμα του κεφαλίου σκιασμένο. Τα γραμμικὰ φῶτα εἶναι δυσδιάκριτα, καθὼς συνιστοῦν βαθμίδα τονικῆς των σαρκωμάτων και ὅχι φῶς ἐξωθεν προσπίπτον (εἰκ. 136, 137, 140).

Οἱ ἀνθρώπινες μορφές του Μιχαήλ Ἀστραπᾶ ἔχουν τυπικὴ ἔδραση και ὀρθές ἀναλογίες, καίτοι οἱ γοφοὶ σχεδιάζονται υπερτροφικοί. Στους στρατιωτικούς Αγίους της χαμηλῆς ζώνης παρατηρεῖται κινητικότητα και πλοῦτος χειρονομιῶν (εἰκ. 137). Πολλές μορφές εἰκονίζονται κατὰ κρόταφον. Χιασμοὶ ἢ ἐκφραστικὲς συστροφές δὲν συνηθίζονται. Ὡστόσο, ὁ Μιχαήλ ἐστιάζει σε λεπτομέρειες, οἱ οποίες εἶναι βέβαιο πως προέρχονται ἀπὸ παρατήρηση. Ὡς παράδειγμα προσάγω τὴν παράσταση της Δρακοντοκτο-



[Εικ. 137]
Staro Nagoričino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
*Ο Αγ. Γεώργιος.
Λεπτομέρεια.*



[Εικ. 138]
Staro Nagoričino.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Η Δρακοντοκτονία.

νίας στο Nagoričino (εικ. 138). Εδώ ο άγιος Γεώργιος και η πριγκίπισσα φέρουν ένδυση, ως φαίνεται, σύγχρονη. Η διπλή σιδηρόφρακτη πύλη του κάστρου φέρει λεπτομέρειες κατασκευαστικές, όπως εφελίδες και στροφείς. Ας σημειωθεί ότι η κεφαλή του αλόγου, το οποίο ανέχει τον Μεγαλομάρτυρα σχεδιάζεται κατά φύση, και πάντως διόλου κατά συνθήκη. Στη βασιλική εκκλησία στη Studenica, στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού η Παναγία ασπάζεται το θείο Βρέφος με αισθαντικότητα⁵⁴. Στον ίδιο ναό δύο θεραπεινίδες ανασπώνουν εκ της κλίνης τη λεχώ αγία Άννα, με τρόπο αληθοφανή⁵⁵. Εντυπωσιακή είναι, στον ίδιο διάκοσμο, η καινοτόμα και συνάμα ρεαλιστική σχεδίαση του Ασπασμού του Ιωακείμ και της Άννας, όπου τα χείλη του Ιωακείμ αγγίζουν αυτά της συζύγου του (εικ. 139). Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η παράσταση του εν Κανά Γάμου στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (εικ. 140)⁵⁶. Στο κεντρικό επεισόδιο, ένθα και η τράπεζα, ο Χριστός συνομιλεί με την μητέρα του, στραμμένος προς αυτήν. Στα δεξιά οι περιμετρικώς της τράπεζας καθήμενοι συνδαιτυμόνες ευωχούνται και ευφραίνονται. Ουδείς εξ αυτών μιμείται τη στάση άλλου, ουδεμία χειρονομία επαναλαμβάνεται. Όλοι έχουν αντιμέτωπα τα πρόσωπα σε ένδειξη διαλόγου. Η σκηνή προκαλεί αίσθηση θορύβου ικανού και αναστατώσεως. Κατά την άποψή μου, η παράσταση αυτή σημειώνει μια νέα ροπή στο έργο του Μιχαήλ Ασπραπά, για την οποία θα μιλήσω ευθύς αμέσως.

Η ζωγραφική του Μιχαήλ Ασπραπά, τόσοσν η επί τοίχου όσοσν και επί πινάκων, δεν χαρακτηρίζεται από ισχυρή φιλοπρόοδη διάθεση, παρά το ικανό ενδιαφέρον για ρεαλιστικές λεπτομέρειες, που ασφαλώς προέρχεται από τις εικαστικές τάσεις του πατέρα του. Ωστόσο, επεκτείνοντας στο χρόνο την επίδραση της τέχνης του Πρωτάτου, τρέπει βαθμιαίως το ιδίωμα της πρώτης φάσεως της «σχολής της Θεσσαλονίκης» προς άλλη ατραπό, συγγενή με το ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως⁵⁷. Τούτο είναι, νομίζω, ορατό στα όψιμα έργα του, ιδίως στον Άγιο Νικήτα, ως υπέδειξα. Στις ολόσωμες μορφές των πλευρικών τοίχων του ναού, όπως αυτή του Αποστόλου Παύλου⁵⁸, η επίδραση των εργαστηρίων της πρωτεύουσας του Βυζαντίου είναι πλέον καταφανής. Στο Čučer η δημιουργική, και όχι δουλική, οικειοποίηση τρόπων από τη μητροπολιτική ζωγραφική δεν είναι άσχετη με την επίδραση που, όπως νομίζω, θα ασκήσει στον Μιχαήλ η ψηφιδωτή διακόσμηση των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη. Εν πάση περιπτώσει, η τροπή αυτή της τέχνης του Μιχαήλ Ασπραπά θα πρέπει να γίνει κατανοητή ως η δεύτερη φάση της «σχολής της Θεσσαλονίκης».

Στη δεύτερη αυτή φάση, την οποία καθιερώνει ο ζωγράφος Μιχαήλ Ασπραπάς, ανήκουν και άλλα σύνολα της εποχής, τα οποία όμως ακολουθούν λιγότερο φιλόδοξη ατραπό. Μεταξύ αυτών αξιοση-

μείωτη είναι η δεύτερη φάση εικονογραφήσεως του ναού των Αγίων Αποστόλων στο Πατριαρχείο του Ρεέ (1320-1330)⁵⁹.

Το δυτικό σκέλος του ναού αυτού παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο άλλων, τα οποία ορίζουν το συγκρότημα του Ρεέ: το ναό του Αγίου Δημητρίου (βόρεια) και το ναό της Παναγίας Οδηγήτριας (νότια). Στο τμήμα αυτό του συγκροτήματος σώζονται τοιχογραφίες σχετικές με το Πάθος του Χριστού, τις οποίες οι ερευνητές συνδέουν με την παράδοση της Αχρίδας και επομένως με την περί το 1300 ζωγραφική. Κατά τη γνώμη μου, τις τοιχογραφίες αυτές φιλοτεχνεί ζωγράφος, ο οποίος έχει σπουδάσει στα μνημεία που ιστορεί ο Μιχαήλ Αστραπάς, καθώς φέρουν ουσιαστικά χαρακτηριστικά της τέχνης του.

Έχω δε τη γνώμη πως ο ζωγράφος αυτός έχει εργαστεί στο καθολικό της μονής Gračnica.

Άλλο παράδειγμα της επιρροής που ασκεί η τέχνη του Αστραπά, δηλαδή του «Μανουήλ Πανσέληνου», είναι οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στο χωριό Dolna Kamenica⁶⁰, αυτές του ναού του Αγίου Νικολάου «Ορφανού», καθίδρυμα ίσως του Στέφανου Milutin στη Θεσσαλονίκη, και, ως ένα βαθμό, οι τοιχογραφίες της τράπεζας της μονής της Θεοτόκου στην Απολλωνία.

Ο γραπτός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού (1310-1320)⁶¹ συνιστά ένα από τα καλύτερα δείγματα «παλαιολόγειας» ζωγραφικής, χωρίς όμως σημαντική συμβολή στην εξέλιξή της.



[Εικ. 139]
Kraljevo.
I. M. Studeniča.
I. N. Αγ. Ιωακείμ και
Άννας.
*Ο Ασπασμός Ιωακείμ και
Άννας. Λεπτομέρεια.*



Στενότητες είναι οι εικονογραφικές του σχέσεις με τα μνημεία της Σερβίας και της Μακεδονίας του πρώτου τέταρτου του 14ου αιώνα. Για το λόγο αυτό πολλές από τις εικαστικές επινοήσεις των ανωτέρω συνόλων απαντούν στον Άγιο Νικόλαο σε «δεύτερη χρήση» (εικ. 141). Η στενότητα του χώρου και η ανάγκη του ζωγράφου για αφήγηση οδηγεί στον κατακερματισμό των αρχιτεκτονικών επιφανειών με πλήθος σκηνών, μικρής σχετικώς κλίμακας και άνισης κατανομής. Μάλιστα, στις παραστάσεις συγκεντρώνεται πλήθος εικονογραφικών στοιχείων, κτήρια, αντικείμενα και ανθρώπινες μορφές. Η διατύπωση του χώρου ακολουθεί την πεπατημένη, με πλούσιο αρχιτεκτονικό σκηνικό να σωρεύεται «όπισθεν» της ράχης των ιερών μορφών, αποκλείοντας ούτω την αίσθηση του βάθους. Το σχέδιο των μορφών ακολουθεί επίσης τον κανόνα του Πρωτάτου. Πλούσια ενδύματα, με ήπιες τονικές μεταβάσεις και ελεγχόμενη ροή φωτός, περιβάλλουν ρωμαλέα σώματα. Ευρεία σάρκα, με ήπια

[Εικ. 140]
Kraljevo.
I. M. Studeniča.
I. N. Αγ. Ιωακείμ και
Άννας.
Ο Γάμος εν Κανά.



[Εικ. 141]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου
Ορφανού.
Η Προδοσία. Λεπτομέρεια.

νότι τα λευκά γραμμικά φώτα είναι ισχυρά.

Έτι μάλλον σημαντικό για την εξέλιξη ή μάλλον τη διάδοση του ιδιώματος του Πρωτάτου, και επομένως της «σχολής της Θεσσαλονίκης», σύνολο είναι η γραπτή διακόσμηση του ναού της Αγίας Τριάδος, οποίος βρίσκεται έξωθεν ακριβώς των τειχών του κάστρου στο Berat (αρχές 14ου αι.)⁶³.

Πρόκειται για ένα εκ των πλέον εξεχόντων μνημείων της Βαλκανικής, αμέσως συνδεδεμένο με την αυτοκρατορική οικογένεια των Παλαιολόγων, του οποίου όμως οι τοιχογραφίες σώζονται σε κακή κατάσταση, δυστυχώς. Για το λόγο αυτό, η όποια ερμηνεία του διακόσμου είναι βέβαιο ότι θα αδικήσει το λαμπρό δημιουργό του. Ωστόσο, ορισμένα καλώς σωζόμενα τμήματα αφηγηματικών σκηνών, όπως στο Μυστικό Δείπνο, στην Ανάσταση του Λαζάρου, στην Εισ Άδου Κάθοδο του Χριστού και στην Ανάληψη, και ορισμένα καλώς διατηρημένα κεφάλια, όπως αυτά των προφητών στον τρούλλο (εικ. 143), προσφέρουν τη δυνατότητα στον ερευνητή να εκτιμήσει το ικανό επίπεδο του καλλιτεχνικού συνεργείου και τη σπουδή του στα μεγάλα έργα τέχνης της Θεσσαλονίκης και της νότιας Σερβίας.

Συμφώνως λοιπόν προς τα ανωτέρω σωζόμενα τμήματα, το τοπίο δεν διαθέτει καινοτόμες επιλογές, παρότι τα γραπτά οικοδομήματα φαίνεται να ήταν εκτενή καθ' ύψος και εξεζητημένα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι ρωμαλέες με πλούσια ενδύματα, των οποίων η αποτύπωση είναι μάλλον τυπική, δηλαδή με ταινιωτή διαβάθμιση, δίχως εντάσεις φωτός αλλά με ήπιες γραμμώσεις και εντύπωση όγκου. Εκεί όμως που αποκαλύπτεται το χάρισμα του κύριου ζωγράφου του ναού είναι η απόδοση των προσώπων και των γυμνών μελών του σώματος. Τα πρόσωπα είναι τεχνουργημένα με αβρότητα και ευαισθησία, παραπέμποντας στην τεχνική των εικόνων της περιόδου. Επί πρασινωπού, ωσάν

διαβάθμιση προς το φως, επιχρίεται στα πρόσωπα και τα άκρα. Απολήγει ομαλώς στον, ορατό στο περίγραμμα και μόνον, πράσινο προπλασμό, δίνοντας εντύπωση όγκου.

Αξιόλογο σύνολο της περιόδου συνιστά ο διάκοσμος της τράπεζας της μονής της Θεοτόκου στην Rojani (Απολλωνία) Αλβανία (α' τέταρτο 14ου αι.)⁶². Πρόκειται για μονόχωρο με τρεις κόγχες κτήριο, έναντι του καθολικού της μονής, στον εξωτερικό τοίχο του οποίου σώζεται το γνωστό σπάραγμα με τις μορφές των αυτοκρατόρων Μιχαήλ Η' και του υιού Ανδρόνικου.

Οι τοίχοι της τράπεζας φέρουν σήμερα λείψανα τοιχογραφιών, με ελληνικές επιγραφές. Στις σωζόμενες, σε σχετικά καλή κατάσταση, σκηνές τα κτήρια καλύπτουν όλο σχεδόν το βάθος (εικ. 142). Οι ορεινοί όγκοι είναι διατυπωμένοι με αβρότητα, χωρίς κατακερματισμό της επιφάνειάς τους σε μικρότερες φόρμες. Οι ανθρώπινες μορφές σχεδιάζονται σε αναλογία 1:7, δίχως εκφραστικές υπερβολές στη κίνηση. Τα ενδύματα αποδίδονται με ευρέα φωτεινά επίπεδα, χωρίς έντονη διαβάθμιση. Ενίοτε παρατηρείται διάθεση για αναγλυφικότητα στις πτυχώσεις, ιδίως όσων συνδέουν τα μέλη του σώματος. Τα πρόσωπα διαμορφώνονται με κομψές γραμμές και σάρκα που εκτείνεται σε όλο το εύρος του καστανού προπλασμού, άνευ εντάσεως, μολο-



του Πρωτάτου, χρώματος βάσεως επιχρίεται λευκορόδινη σάρκα, αφήνοντας ορατό ικανό μέρος του προπλασμού, όπου κρίνεται απαραίτητο. Η σάρκα οβήνει ομαλώς, με τα όριά της να γίνονται ασαφή και δυσδιάκριτα. Η ίδια επιμέλεια και ασάφεια εφαρμόζεται επίσης στη διαχείριση των περιγραμμάτων, των ανατομικών όγκων και της κόμης, καθώς και των γραμμικών και διατυπωμένων με διάκριση φώτων. Στα γυμνά σώματα, όπως στην περίπτωση του Χριστού της Βαπτίσεως, η συνήθης καλλιγραφική διαπλοκή στον κορμό και τα γόνατα έχει αμβλυνθεί, γεγονός που συνάδει με τη μείωση της αξίας της γραμμής που παρατηρείται στα μητροπολιτικά έργα της περιόδου.

Το ιδίωμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης» διασπείρεται προς τούτοις εκτός των ορίων του κράτους της Κωνσταντινουπόλεως. Στην κώμη Dravce της Σλοβακίας σώζεται το καθολικό της μονής του τάγματος των Αντωνιτών με αρχαιότερη μνεία το έτος 1288. Κατά τη διάρκεια συντηρήσεως στα 1929 αποκαλύφθηκαν δύο φάσεις τοιχογραφιών, με παλαιότερη αυτήν των αρχών του 14ου αιώνα. Η εν λόγω φάση περιλαμβάνει δέκα σκηνές από το Βίο του αγίου Αντωνίου, καθώς και τις σκηνές του Ευαγγελισμού και της Σταυρώσεως του Χριστού, όπισθεν της κύριας αγίας τράπεζας⁶⁴.

Ο εν λόγω διάκοσμος, προφανώς έργο τοπικού εργαστηρίου, συνιστά ένδειξη για την επιρροή της βυζαντινής τέχνης και κουλτούρας στη Σλοβακία την εποχή του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Πράγματι τόσο η εικονογραφία όσο και η τεχνοτροπία ακολουθεί το βυζαντινό κανόνα, στην αφελή του εκδοχή. Ωστόσο, υφίσταται παραλλήλως απόηχος της ρωμανικής παραδόσεως, όπως ακριβώς σε όψιμα σταυροφορικά έργα.

Στο Dravce ο χώρος ουδαμώς δηλώνεται. Οι μορφές δεν συνδέονται οργανικώς με αυτόν. Είναι δε εξόχως ευμεγέθεις, εν σχέση με το γενικό εμβασμό των παραστάσεων. Το σχέδιο των τελευταίων είναι αφελές. Η πτυχογραφία είναι τυπική της τέχνης του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, με πτυχώσεις που εν μέρει δηλώνουν το υποκείμενο σώμα. Τα πρόσωπα ομοιάζουν επίπεδα, καθώς ο ζωγράφος επιχειρεί να αναδείξει τον

[Εικ. 142]
Απολλωνία.
Ι. Μ. Κοιμήσεως Θεοτόκου.
Τράπεζα.
Ο Νυπτήρας.

[Εικ. 143]
Berat.
Ι. Ν. Αγ. Τριάδος.
Ο προφήτης Ησαΐας (:).



όγκο με το σχέδιο και όχι με τονική διαβάθμιση προς το λευκό. Επισημαίνεται πως στο έργο του Σλοβάκου καλλιτέχνη η ρωμανική παράδοση είναι εμφανής στα διακοσμητικά θέματα, στις λεπτομέρειες των σκηνών, στη διατύπωση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και στην τριχοφυΐα, ιδίως του Χριστού στην παράσταση της Σταυρώσεως. Ο συμφυρμός στοιχείων τόσο από τη δυτικοευρωπαϊκή όσο και από την ανατολικοευρωπαϊκή ζωγραφική κομίζει στο εξεταζόμενο έργο τον ιδιότυπο χαρακτήρα του, που όμως δεν δύναται να αποκρύψει τους ισχυρούς του δεσμούς με την τέχνη του Βυζαντίου.

Ένα ακόμη, εκτός βυζαντινής επικράτειας, μνημείο αξίζει να σχολιασθεί. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του καθολικού του Αγίου Σάββα στη μονή Sapara, οι οποίες συνιστούν ένα εκ των πλέον λαμπρών δειγμάτων «παλαιολόγιας» ζωγραφικής στη Γεωργία, επί της ηγεμονίας του Βέκα Α΄ της δυναστείας των Jakeli ή Djageli (1285-1309). Ο εν λόγω άνδρας εικονίζεται ως κτίτορας στο καθολικό ομού με τα μέλη της οικογένειάς του⁶⁵.



[Εικ. 144]
Sapara.
Ι. Μ. Αγ. Σάββα.
Καθολικό.
Η Μεταμόρφωση του Χριστού

Ο ναός που, σημειωτέον, φέρει πολλά γοτθικά στοιχεία, περιλαμβάνει περισσότερες από μία φάσεις διακοσμήσεως. Στη δε «παλαιολόγια» φάση εργάζονται δύο ζωγράφοι, η τέχνη των οποίων αντλεί αμέσως και εναργώς από τη μητροπολιτική παράδοση του Βυζαντίου. Ο πρώτος εξ αυτών ιστορεί την αψίδα, τη ζώνη με τους ολόσωμους Αγίους και αριθμό ευαγγελικών σκηνών. Ο έτερος ζωγράφος, που κρίνεται σπουδαιότερος και πλέον φιλοπρόοδος, ιστορεί κυρίως αφηγηματικές σκηνές, όπως τη Μεταμόρφωση του Χριστού (εικ. 144).

Στον υπό εξέταση διάκοσμο επικρατούν έντονες αποχρώσεις. Η αποτύπωση του χώρου δεν μαρτυρεί καινοτομίες, καίτοι οι ορεινοί όγκοι πλάθονται κατά φύση. Οι ανθρώπινες μορφές διαθέτουν κλασικές αναλογίες και εύρωστα σώματα, με μάλλον μικρά κεφάλια, κυρίως στις πα-

ραστάσεις του ζωγράφου των αφηγηματικών σκηνών. Τα ενδύματα αποδίδονται με ήπια διαδοχή τόνων και σοφή εναλλαγή ευρείων φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών. Στο έργο δε του ζωγράφου των αφηγηματικών σκηνών οι πτυχώσεις είναι όχι μόνον ανάλογες της ποιότητας του Πρωτάτου και της Περιβλέπτου Αχρίδας, αλλά και εξαιρεώς αληθοφανείς και «ανάγλυφες». Το υποκείμενο σώμα διαφαίνεται υπό τα ιμάτια. Η οργανική αρμογή και η φυσικότητα που εκδηλώνεται στη ζωγραφική ενδυμάτων απαντά επίσης στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος. Μάλιστα, εκπλήσσει η εκζήτηση που εκφράζεται στην επεξεργασία των σαρκομάτων, κυρίως στο έργο του ζωγράφου των αφηγηματικών σκηνών. Η σάρκα απολήγει βαθμιαίως σε πράσινες σκιάσεις, άνευ έντονης τονικής διαβαθμίσεως. Τα περιγράμματα των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών είναι ασθενή και αφομοιωμένα στη φόρμα. Φώτα και ερυθρά υποσκιάσματα προκύπτουν ομαλώς, δίδοντας στις μορφές ηδύτητα και αληθοφάνεια, εντυπωσιακή για τα δεδομένα της εποχής.

Ο χρωστήρας των δύο ζωγράφων του καθολικού της μονής Sapara αντλεί σαφώς από την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτή εφαρμόζεται εντός και εκτός αυτής περί το έτος 1300. Αν και η προέλευση των δύο ζωγράφων μας διαφεύγει, είναι πασιφανές πως και οι δύο διαθέτουν βυζαντινή εικαστική παιδεία. Εντούτοις, η ζωγραφική, κατά κύριο λόγο αυτού που ιστορεί τις περισσότερες ευαγγελικές σκηνές, σε συνδυασμό με τα γοτθικά μορφολογικά στοιχεία του κτηρίου, προτείνει βούληση για εφαρμογή ομολογών με της Δυτικοευρωπαϊκής τέχνης τρόπων, ιδίως στην αποτύπωση

των προσώπων. Είναι ενδεικτικό ότι μεγάλες ομοιότητες παρατηρούνται με εικόνες της μονής Σινά, τις οποίες ο Κ. Weitzmann συνδέει με εργαστήρια μικρογραφίας της Acre. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας⁶⁶, της οποίας το φυσιοκρατικό πλάσιμο και η φυσιογνωμική நடύτητα παραπέμπει σαφώς στην τέχνη του ζωγράφου της μονής Sapaia.

Η εμμονή των προρρηθέντων συνεργείων στους εικαστικούς τρόπους του Μιχαήλ Αστραπά, και επομένως του Πρωτάτου, ατονεί σε μια άλλη, συναφή όμως, κατηγορία έργων της κεντρικής Μακεδονίας. Πρόκειται για τα καλλιτεχνικά προϊόντα χαρισματικών ζωγράφων, η δραστηριότητα των οποίων τοποθετείται χρονικά μετά τα έτη 1310 - 1315. Οι εν λόγω ζωγράφοι υιοθετούν εκλεκτική στάση έναντι της τρέχουσας παραγωγής, ιδίως αυτής του Μιχαήλ. Συντάσσονται όμως με την πρόθεση του τελευταίου για εξοικείωση με την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως. Επιβάλλεται να αναφέρω τους σημαντικότερους εξ αυτών: τον Γεώργιο Καλλιέργη, που ιστορεί το ναό του Χριστού στη Βέροια (1314/5), το ζωγάφο του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου (1318-1321), ένα εκ των δύο ζωγράφων του ναού της Αγίας Αικατερίνης στη Θεσσαλονίκη (1310-1320)⁶⁷ και αυτόν που εικονογραφεί τον εξωνάρθηκα του καθολικού στη μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1319).

Ο μονόχωρος δρομικός ναός του Σωτήρος Χριστού στη Βέροια ήταν άλλοτε καθολικό μονής, της λεγομένης *του Ιγνατίου Καδόκετου*. Ο ναός θα περιέλθει στην κατοχή του Ιγνατίου, με χρυσόβουλο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, του έτους 1314. Το ίδιο έτος ο ναός μετατρέπεται σε σταυροπηγιακή μονή, με παρέμβαση του βεροιώτη στην καταγωγή, πατριάρχη Νήφωνα Α΄ και εγκαινιάζεται από τον ίδιο. Ωστόσο, στην κτητορική επιγραφή αναφέρεται πως το ναό *εγείρει* (βλ. ανακαινίζει) ο Ξένος Ψαλίδας και η συμβία του Ευφροσύνη. Οι ίδιοι (;) θα καλέσουν για την εικονογράφηση του ναού τον Καλλιέργη, τον *όλης Θεσσαλίας άριστο ζωγάφο*, όπως δηλώνεται στην επιγραφή με αυταρέσκεια, όχι αδικώς, αφού ο λόγιος ποιητής Μανουήλ Φιλής τον τιμά, αφιερώνοντας σε αυτόν επίγραμμα⁶⁸.

Με τον Καλλιέργη έχουν συσχετισθεί και άλλα μνημεία της Μακεδονίας. Σπουδαίοι ερευνητές, όπως η Ντ. Μουρίκη, ο Μ. Χατζηδάκης, ο V. Djurić και ο Θ. Παπαζώτος αποδίδουν ανεπιφύλακτως στον Καλλιέργη τις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Βλάσιου Βέροιας, ο Παπαζώτος δε και ορισμένες ακόμη στη Μητρόπολη της ίδιας πόλεως⁶⁹. Προσφάτως, ο Ε. Τσιγαρίδας απέδωσε στον Καλλιέργη τις τοιχογραφίες του ναού των Ταξιάρχων στη Θεσσαλονίκη (μέσα 14ου αι.), καθώς και δύο εικόνες, μία στο Άγιον Όρος και μία στην Αχρίδα⁷⁰.

Η απόδοση, ωστόσο, των τοιχογραφιών του ναού των Ταξιάρχων κρίνεται επισφαλής, καθόσον από το διάκοσμο του 14ου αιώνα σώζονται δύο μόνον παραστάσεις και μάλιστα σε κακή κατάσταση. Ο ερευνητής βασίζεται, εξ ανάγκης, στις φωτογραφίες από τη δημοσίευση του Α. Ξυγγόπουλου του έτους 1955⁷¹, όπως ο ίδιος εμμέσως ομολογεί. Επιπλέον, ο Α. Ξυγγόπουλος συνδέει τις τοιχογραφίες των Ταξιάρχων με το διάκοσμο του προφήτη Ηλία, άποψη διόλου άστοχη, καθόσον οι μορφές στις εξεταζόμενες τοιχογραφίες είναι επιμήκεις και ατρακτοειδείς, τα δε πρόσωπα κομψοεπή, ενώ του Καλλιέργη μάλλον ευτραφή. Παρόλα αυτά οφείλω να συμφωνήσω με τον Ε. Τσιγαρίδα, ως προς την άρνησή του να αποδεχθεί την απόδοση των τοιχογραφιών του Αγίου Βλάσιου Βέροιας στο χρωστήρα του Καλλιέργη⁷². Οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλάσιου, ομολογουμένως καλής τέχνης, συνιστούν προϊόν της επιδράσεως του ύφους του ζωγράφου στην περιοχή και όχι έργο των χειρών του. Συνεπώς η μόνη βεβαιότητα που έχουμε, προς το παρόν, αφορά στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στη Βέροια.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του εν λόγω ναού είναι λιτό και οργανωμένο κατά τρόπο μη διασπαστικό της ενότητας του αρχιτεκτονήματος. Στην ασίδα του ιερού Βήματος εικονίζεται ολόσωμη Παναγία και συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στην ανώτερη ζώνη του κυρίως ναού ιστορούνται ευαγγελικές σκηνές, με τον Ευαγγελισμό στο ανατολικό τμήμα και την Κοίμηση της Θεοτόκου στο δυτικό. Κάτωθεν αυτών περιθέει ζωφόρος, με σειρά μεταλλίων, φερόντων μορφές προφητών και Αγίων. Χαμηλά, στο ύψος των οφθαλμών, εικονίζονται ολόσωμοι Άγιοι, ενώ στα δύο τυφλά αφιδώματα έχουν σχεδιασθεί η παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού, στο βόρειο, και αυτή της Eis Άδου Καθόδου, στο νότιο.

Στο διάκοσμο της Βέροιας το ιδίωμα των τοιχογραφιών του Πρωτάτου τρέπεται ελαφρώς προς την εκλέπτυνση και την αβρότητα της μονής της Χώρας. Αξιοσημείωτη είναι η εκμετάλλευση των επιχρυσωμένων επιφανειών, που τοποθετούνται με συνθετική σοφία στον ανατολικό τοίχο του ναού, αλλά και η χρωματική αντίληψη με τα ταπεινά φαιά χρώματα και την απουσία τονικών εντάσεων. Η τοπογραφία έλκει μεγάλως την προσοχή. Τα κτήρια, όπως αυτά στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και στο επεισόδιο όπου ο Χριστός οδηγείται στον Άννα και τον Καϊάφα, είναι εξεζητημένα με πρόσφορη χρήση των διαγώνιων αξόνων. Στις σκηνές της Εγέρσεως του Λαζάρου και της Αναστάσεως του Χριστού (εικ. 145, 146) το σχέδιο και οι αναλογίες κτηρίων και βουνών, τα οποία τοποθετούνται ως αν τοίχος όπισθεν των ιερών μορφών⁷³, καθώς και τα φαιά χρώματα, που συνάδουν με το μελανό του βάθους, υποβάλλουν στο θεατή αίσθηση σεληνιακού ή μάλλον ονειρικού τοπίου, αίσθηση η οποία θυμίζει την *Pittura Metafisica* του Giorgio de Chirico (1888-1978)⁷⁴.

Στη Βέροια ο Καλλιέργης επιχειρεί ακόμη να αποφορτίσει τις ανθρώπινες μορφές από τον, συνήθη στην τέχνη της εποχής, υπέρμετρο όγκο, ούτως ώστε αυτές να αποκτήσουν ραδινές κομψοεπείς αναλογίες και αίσθηση κλασικότητας (εικ. 145-147β). Η εξιδανίκευση, η «κλειστή» φόρμα και η λεπτολόγος επεξεργασία των μορφών αντικαθιστά ως ένα βαθμό την εκφραστική κινητικότητα και «δυσαρμονία» της ζωγραφικής του 13ου αιώνα. Αυτό δεν σημαίνει πως στο διάκοσμο της Βέροιας η κίνηση είναι απύουσα, το αντίθετο. Είναι εντυπωσιακό ότι ο ζωγράφος έχει φροντίσει να «ενεργοποιήσει» τις ολόσωμες μορφές των πλευρικών τοίχων μέσω των αντικινήσεων. Στην παράσταση της Βαπτίσεως⁷⁵ ενδεικτική είναι η απόδοση του Χριστού, με το λεπτό σώμα, καλυμμένο με διάφανο στην οσφύ περιζώμα, σώμα που ζωντανεύει η κάμψη του αριστερού ποδιού και ο χιασμός του κορμού αλλά και το χαριτωμένο «τοσάκισμα» του καρπού του χεριού που ευλογεί. Στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού, στο επεισόδιο του Λουτρού, ο μικρός Ιησούς ιστορείται να αρπάζει φοβισμένος το χέρι της θεραπαινίδας. Η πτυχολογία είναι εύκαμπτη και ρέουσα. Οι γραμμώσεις δεν κατακερματίζουν την

[Εικ. 145]
Βέροια.
Ι. Ν. Σωτήρος Χριστού.
Η Ανάσταση του Λαζάρου.

[Εικ. 146]
Βέροια.
Ι. Ν. Σωτήρος Χριστού.
Η Εισ Άδου Κάθοδος.



επιφάνεια του ενδύματος, ενώ τα αβρά περάσματα από φως στη σκιά δίνουν στα ενδύματα εντύπωση φυσικότητας, τέτοια που δεν απαντά στα σύγχρονα με τη Βέροια σερβικά μνημεία.

Όσον αφορά στα πρόσωπα (εικ. 147α, β), η καλλιγραφική επεξεργασία των περιγραμμάτων απουσιάζει. Οι ανατομικοί όγκοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο με ηπιότητα. Η αβρότητα στο πλάσιμο, η χαμηλή ένταση στη διαβάθμιση του φωτός και η επιμέλεια στην απόδοση υποσκιωμάτων και γραμμικών φώτων, χαρίζει σε αυτά κλασική ευγένεια. Η ευγενής αυτή ποιότητα και χάρη δεν είναι άσχετη προφανώς με την τέχνη των ψηφιδωτών των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, που ασφαλώς ο Γεώργιος Καλλιέργης θα έλαβε υπόψη.



[Εικ. 147α, β]
Βέροια.
Ι. Ν. Σωτήρος Χριστού.
Ο Αγ. Δημήτριος.
Λεπτομέρεια.

Προς τούτοις, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο διάκοσμος του καθολικού των Εισοδίων της Θεοτόκου στη μονή Χιλανδαρίου στον Άθω, κορυφαίο μνημείο της δυναστείας των Νεράννια. Ο ναός οικοδομείται μετά το 1303(;) με εντολή του κράτη Milutin. Οι δε τοιχογραφίες του εκπονούνται κατά το τελευταίο έτος της βασιλείας του ανωτέρω ηγεμόνα, δηλαδή το έτος 1321, σήμερα όμως παραμένουν επιζωγραφισμένες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους (1803)⁷⁶.

Έγκριτοι ερευνητές, ιδίως Σέρβοι, έχουν εξετάσει διεξοδικώς το σωζόμενο από το 14ο αιώνα υλικό στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου. Για το λόγο αυτό δεν θα επιμείνω στο σχολιασμό του.

Ο σκηνικός χώρος διαμορφώνεται με τρόπο τυπικό για την εποχή. Αρχιτεκτονήματα και ορεινοί όγκοι δημιουργούν ένα οιονεί παραπέτασμα, εμπροσθεν του οποίου δραστηριοποιούνται οι ανθρώπινες μορφές. Τίποτε δεν προδίδει βούληση για μεταβολή στην αποτύπωση του χώρου. Η τυπολογία των μορφών, όσον αφορά στις αναλογίες, στη στάση, την κίνηση και τις χειρονομίες, αντλεί σαφώς από το διάκοσμο του Πρωτάτου αλλά και των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Λόγου χάριν, η οκλάζουσα μαία στη σκηνή του Λουτρού που κρατά το Χριστό σπαργανωμένο⁷⁷, κατάγεται από το Πρωτάτο, αλλά εδώ αποδίδεται με πλεονάζουσα λεπτότητα. Οι ολόσωμες μορφές στρατιωτικών Αγίων, όπως του Αγίου Δημητρίου και Ευσταθίου, εκφράζουν ανάλογη, όχι ταυτόσημη, με του Πρωτάτου διάθεση. Παραπέμπουν δε σε ομόλογα δείγματα, ορατά στο έργο του Μιχαήλ Αστραπά, του Καλλιέργη, και βεβαίως στο έργο του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου Ορφανού. Η πτυχολογία είναι τυπική της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Στα πρόσωπα ακολουθείται η τεχνική του Μιχαήλ Αστραπά, όπως αυτή μαρτυρείται στα όψιμα έργα του: επιμέλεια στο σχέδιο, ήπια περιγράμματα, εκμετάλλευση της σκιάσεως, αβρή διαχείριση σαρκωμάτων και φώτων. Παρά ταύτα, οι σωζόμενες ολόσωμες μορφές υποδηλώνουν ελαφρώς άλλη εικαστική βούληση. Οι ραδινές ευγενείς αναλογίες, με τα λεπτά άκρα και τα κομψά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, η εκζήτηση στη στάση και στην απόδοση του αμυντικού οπλισμού των στρατιωτικών Αγίων και στα ειλπάρια των Οσίων, η αβρή και χωρίς τονικές εντάσεις επεξεργασία των σαρκωμάτων, τα οποία συνεχονται πλήρως με τη φόρμα αλλά και το βαρύθυμο της εκφράσεώς τους υποσημαίνουν, κατά τη γνώμη μου, ισχυρή επίδραση της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως. Έδειξα δε ότι τούτο ισχύει επίσης για τις μορφές της χαμηλής ζώνης στο ναό του Αγίου Νικήτα στο Čučer.

Βεβαίως η σχέση του ιδιώματος του ζωγράφου της μονής Χιλανδαρίου⁷⁸ με αυτό της βυζαντινής πρωτεύουσας έχει επισημανθεί από τον V. Djurić και έχει εξαρθεί υπό των Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου και Θ. Παπαζώτου⁷⁹. Ωστόσο, θεωρώ πως η σχέση τούτη δεν έχει ελκύσει την προσοχή όσον θα έπρεπε, ιδίως εν σχέση με τους ολόσωμους Αγίους της χαμηλής ζώνης. Αντιθέτως, σπουδαίοι ερευ-

νπές έχουν επιχειρήσει να συνδέσουν τον ανυπόγραφο χιλανδαρινό διάκοσμο με επώνυμους ή μη, γνωστούς πάντως, θεσσαλονικείς καλλιτέχνες της περιόδου, όπως τον Γεώργιο Καλλιέργη (V. Djurić) και το ζωγράφο του Αγίου Νικολάου «Ορφανού» καθώς και με το ζωγράφο της Αγίας Αικατερίνης στη Θεσσαλονίκη (Ε. Τσιγαρίδας)⁸⁰. Κατά τον Μ. Μαρκονίς μάλιστα ο ζωγράφος της μονής Χιλανδαρίου συνδέεται με την τέχνη του Μιχαήλ Αστραπά, ιδίως στο διάκοσμο του ναού του Αγίου Νικήτα εγγύς των Σκοπίων⁸¹. Η άποψη του εν λόγω ερευνητή είναι αξιοσημείωτη. Μορφές, όπως του Αγίου Βονιφατίου στη μονή Gračanica και των αγίων Συμεών και Σάββα στον Άγιο Νικήτα⁸², υποδηλώνουν τη μαθητεία του ζωγράφου της μονής Χιλανδαρίου στο έργο του Μιχαήλ, που και αυτός, όπως υποδείχθηκε, διόλου αδιάφορος είναι για τη σύγχρονη ζωγραφική της Βασιλεύουσας.

Καλής ποιότητας ζωγραφική, με άμεση εξάρτηση από τη μητροπολιτική παράδοση και βεβαίως το διάκοσμο της μονής Χιλανδαρίου, κοσμεί το καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Ως γνωστόν το καθολικό αυτό κτίζεται στις αρχές του 14ου αιώνα, υπό του δεύτερου κτήτορα της μονής, ηγουμένου Ιωακείμ-Ιωάννη (1300-1333). Το καθολικό φέρει ποικίλες φάσεις τοιχογραφήσεως κατά το 14ο αιώνα, η παλαιότερη όμως και σπουδαιότερη συνίσταται από λείψανα τοιχογραφιών στον εξωνάρθηκα (Ενάτη), τα οποία έχουν χρονολογηθεί στα 1319⁸³.

Οι μελετητές των εν λόγω τοιχογραφιών έχουν διαπιστώσει ορθώς τη στενότερη σχέση του διακόσμου με τις σύγχρονες τοιχογραφίες του Γεωργίου Καλλιέργη και του ζωγράφου της μονής Χιλανδαρίου. Δεν έχει όμως επισημανθεί τόσο η σύνδεση της ζωγραφικής αυτής με τις ψηφιδωτές μορφές των προφητών στη μονή της Παμμακάριστου και της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη όσον και η χρήση των υπό εξέταση τοιχογραφιών ως πηγής εμπνεύσεως για έργα των μέσων του 14ου αιώνα, όπως το καθολικό της Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα (πριν το 1344/5). Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως η σχέση των τοιχογραφιών της Ενάτης με την Κωνσταντινούπολη προκύπτει εμμέ-

σως και από την προφανή, κατ' εμέ, σχέση τους με το ύφος των περίφημων δεσποτικών εικόνων του καθολικού της μονής, οι οποίες έχουν συνδεθεί με μητροπολιτικό εργαστήριο⁸⁴.

Στην παράσταση όπου ο Χριστός διδάσκει τους μαθητές, μετά την έκπλυση των ποδιών τους, τα πρόσωπα στοιβάζονται σε δύο ομίλους εκατέρωθεν του ένθρονου Χριστού. Η εντύπωση του χώρου είναι αμυδρή, καθόσον το πίσωχωρο αρχιτεκτόνημα, το οποίο φράζει το βάθος δεν δηλώνει τρισδιάστατο χώρο. Οι αναλογίες των σωζόμενων στο νάρθηκα μορφών είναι κομψές και χαρακτηρίζονται από ανάταση. Υφίστανται όμως σχεδιαστικές αβλεψίες. Η πτυχολογία είναι τυπική του 14ου αιώνα. Κομψό και καλλιπές είναι το σχέδιο των προσώπων και των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους, με τα θερμά περιγράμματα να προκύπτουν ομαλώς από τον προπλασμό (εικ. 148). Το πλάσιμο, το οποίο συναιρείται με την κατά τόπους χρήση πράσινων και κόκκινων υποσκιασμάτων, είναι ιδιαίτερος αβρό, τόσο στα πρόσωπα όσο και στην, τυπική για την εποχή, πτυχολογία. Τα φωτεινά τμήματα καλύπτουν μεγάλο μέρος των όγκων, συνάμα δε «οβήνουν» ομαλώς στον προπλασμό. Δίκτυο γραμμικών φώτων καλύπτει τα εξέχοντα σημεία, προκαλώντας αίσθηση πλαστικότητας και ευγένειας, ομόλογης με αυτήν μνημείων της Βασιλεύουσας.

Η εξέταση των προρρηθέντων τριών μνημειακών έργων οδηγεί στο συμπέρασμα πως αυτά συγκροτούν ιδιαίτερη κατηγορία, εντός των ορίων της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Η εικαστική αυτή επιλογή ωθεί το ιδίωμα των πρωτεργατών του κινήματος προς τον ακαδημαϊσμό, τον οποίο εκφράζει η δεύτερη εκδοχή του κλασικισμού της εποχής του Ανδρόνικου Β΄, δηλαδή «της Κωνσταντινουπόλεως»⁸⁵. Ειδικεύοντας το λόγο μου θα έλεγα πως στις τοιχογραφίες της Βεροίας και της μονής Χιλανδαρίου το ύφος των τοιχογραφιών του Πρωτάτου παροχετεύεται σε ένα μορφικό τύπο, τον οποίο χαρακτηρίζει έκδηλη στροφή προς την εξιδανίκευση και την ιδεαλιστική, ως μου επιτραπεί ο όρος, γραφή. Επίσης



[Εικ. 148]
Σέρρες.
Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου.
Καθολικό.
Ο Άγ. Θεόδωρος.
Λεπτομέρεια.

παρά τη στασιμότητα και δυστοκία στην εξέλιξη του σκιοφωτισμού, διαφαίνεται μεταβολή στη διαχείριση της φόρμας. Εναργέστερη είναι τώρα η δήλωση του φωτός και της ροής του, ως δομικού στοιχείου στην απόδοση του όγκου. Ο περιγραφικός χαρακτήρας της φωτοσκιάσεως αμβλύνεται, χωρίς όμως να καταστεί δυνατή η χειραφέτηση από το μεσαιωνικό σύστημα διαδιάστατης δομήσεως της μορφής.

Την περίοδο κατά την οποία φιλοτεχνούνται ορισμένα εκ των σημαντικότερων μνημειακών συνόλων της παλαιολόγειας περιόδου, από ζωγράφους μεγάλου κύρους, παράγονται επίσης υψηλής ποιότητας εικόνες. Στις εικόνες αυτές ενδημούν πλείστα όσα φιλοπρόοδα γνωρίσματα, τα οποία, ομού με άλλες έμμεσες μαρτυρίες, προδίδουν σχέση με εργαστήρια της «σχολής της Θεσσαλονίκης» ή τουλάχιστον με την εκδοχή της μητροπολιτικής ζωγραφικής που αυτή εκφράζει. Ορισμένες εκ των εικόνων αυτών θα με απασχολήσουν στη συνέχεια.

Η πρώτη από αυτές ανήκει στη Συλλογή εικόνων της μονής Σινά (1290-1310)⁸⁶. Σε αυτήν ιστορείται ο Αρχάγγελος Μιχαήλ σε στάση ικεσίας. Τούτο σημαίνει πως η εικόνα προέρχεται από σύνταγμα Μεγάλης Δεήσεως. Η μορφή του δεόμενου Αρχαγγέλου τεχνουργείται με αβρότητα και καλαισθησία. Οι αναλογίες είναι κλασικές. Το γενικό περίγραμμα είναι κλειστό και αδιατάρακτο. Η δε αναγεγνητή κεφαλή, με τα ανασπκωμένα φρύδια, εκφράζει ήθος πνευματικό, οικείο στις μορφές του ζωγράφου του Πρωτάτου. Χιτώνας και ιμάτιο αποδίδονται συμφώνως προς τους τρόπους της περί το 1300 περιόδου, ήτοι με φώτα ταινιωτά. Ευρέα σαρκώματα συμφύρονται επιμελώς με τον πράσινο προπλασμό, στα όρια του προσώπου. Η τονική διαβάθμιση του φωτός είναι ομαλή και οργανικώς προκύπτουσα από τη φόρμα. Το ίδιο ισχύει και για τις ψιμιθιές, οι οποίες τοποθετούνται με διάκριση στα πρόσφορα σημεία. Συνέπεια των ανωτέρω τρόπων είναι εντύπωση του όγκου, δομημένου στερεομετρικώς.

Η επόμενη εικόνα που θα με απασχολήσει είναι η περίφημη και πολλάκις δημοσιευμένη εικόνα του Αποστόλου Ματθαίου από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα (περί το 1300), στην οποία ο Άγιος εικονίζεται υπό γωνία, ολόσωμος και σε στάση αμφίσημη (εικ. 149)⁸⁷.

Στην εν λόγω εικόνα το φως ρέει στην αριστερή, εγγύς του θεατή πλευρά και είναι αυτό που ορίζει τους όγκους, το «εισέχον» και το «εξέχον», το «μπροστά» και το «πίσω». Ο αριστερός μηρός, λόγου χάριν, δέχεται ισχυρό φως, ο δεξιός όμως βυθίζεται στη σκίαση, η οποία πλάθεται με υδαρείς σκοτεινές γραμμώσεις. Λευκά φώτα τονίζουν τους επιμέρους όγκους στο πρόσωπο και τα γένια, με τη στενή πλευρά της κεφαλής να αφήνεται στη σκιά. Αβρό πλάσιμο και απουσία ισχυρών περιγραμμάτων υποδηλώνουν απόκλιση από τη δουλειά του Ευτυχίου και του Μιχαήλ Αστραπά, καίτοι δεν σώζεται από αυτούς υπογεγραμμένη εικόνα, ώστε η σύγκριση να είναι ωφέλιμη και πειστική.



[Εικ. 149]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Ο ευαγγελιστής Ματθαίος.

Πάντως στους δύο αυτούς σπουδαίους ζωγράφους της «σχολής της Θεσσαλονίκης» αποδίδονται και άλλες εικόνες. Ειδικότερα αποδίδονται εικόνες επιστυλίου, με σκηνές Δωδεκαόρτου, οι οποίες προέρχονται από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου Αχρίδας⁸⁸.

Στην εικόνα με την Εισ Άδου Κάθοδο (εικ. 150), δεσπόζει η υπό γωνία ορατή, ορμητική μορφή του Χριστού, η οποία προβάλλεται σε ορεινό ώχρινο τοπίο, μαζί με τους εκατέρωθεν ομίλους ιερών μορφών. Ιδιοτυπία της εικόνας είναι η «λύση» της απεικόνισσας αγγέλων στο άνω τμήμα, που αποδίδονται σε διάφανη γκριζογραφία. Στην εικόνα, η οποία κοσμεύεται με την Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 151α-β), η σκηνή διαδραματίζεται ενώπιον μεγαλοπρεπούς πόσοχημου κτηρίου, με θόλο αχιβαδωτό και καλυπτήριο παραπέτασμα. Ο Χριστός κυριαρχεί στον άξονα της σκηνής, καθώς είναι απομονωμένος από τα συνοδά πρόσωπα, πάνω σε υποπόδιο. Με το χέρι υψωμένο, στρέφεται προς τον απόστολο Θωμά, ο οποίος εκτείνει τη δεξιά προς το τραύμα της γυμνής πλευράς του Ιησού. Αμφοτέρωθεν παρατάσσονται Απόστολοι, οι περισσότεροι εν μέρει ορατοί. Τα αντιμέτωπα σχεδιασμένα βλέμματα και οι χειρονομίες μαρτυρούν την έκπληξη και το μεταξύ τους διάλογο.

Εξ απόψεως εικαστικής οι δύο εικόνες συνιστούν δείγματα λαμπρά της καλλιτεχνικής ακμής των αρχών του 14ου αιώνα. Εμφανίζουν δε ορισμένα φιλοπρόοδα στοιχεία, άξια να μνημονευθούν. Λόγου χάριν, το κτήριο στην εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά αποδίδεται κατά λόγο προοπτικό, σε βαθμό όχι αμελητέο. Οι διαγώνιές του συγκλίνουν, ανάλογη δε είναι η ροή του φωτός, το οποίο φαίνεται να προσπίπτει εξ αντίθετων διαμετρικώς εστιών (sic). Η αίσθηση των διαστάσεων του χώρου ενισχύεται εκ του γεγονότος ότι τα προστώα επιτρέπουν να φανεί άνοιγμα στο βάθος. Οι μορφές σχεδιάζονται σε αναλογίες κλασικές. Τα πλούσια, με αποπτύγματα και αναδιπλώσεις ενδύματα εφαρμόζουν στο σώμα, τονίζοντας με σοφία τους υποκείμενους ανατομικούς όγκους. Τούτο υποβάλλει η έντονη φωτοσκίαση. Μεγάλα τμήματα των ενδυμάτων σκιάζονται, προκειμένου να ορισθεί το «εξέχον» και το «εισέχον» των όγκων. Πολλές πτυχώσεις μοιάζουν ανάγλυφες, όπως αυτές στο εσωτερικό των μηρών του αναστημένου Χριστού, στην Εισ Άδου Κάθοδο, και στην αναδίπλωση του ιματίου του Πέτρου, στην Ψηλάφηση του Θωμά. Η ίδια τονική ένταση εφαρμόζεται και στα πρόσωπα. Ισχυρά φώτα τοποθετούνται όπου κρίνεται αναγκαίο για την ανάδειξη των διαστάσεων του όγκου και της ανατομικής δομής. Η σάρκα και τα υποσκιάσματα επιχρίονται με φειδώ, δίδοντας υπόσταση στα σκοτεινά αφώτιστα μέρη. Η ένταση αυτή, η οποία πραγματώνεται με αρκετή δόση εκζητήσεως στην κόμη και την τριχοφυΐα επίσης, υποβάλλει στο θεατή τόσο την εντύπωση ενός «έξωθεν» ερχόμενου φωτός όσον και την αίσθηση της «κρυμμένης αρμογής», δηλαδή του (νοντού) εσωτερικού άξονα που συνέχει τα ορατά στην επιφάνεια μέρη της μορφής.

Οι ανωτέρω μορφικές επιλογές απαντούν στο μνημειακό έργο του Μιχαήλ Αστραπά, καίτοι όχι με την ίδια επιμέλεια. Η απόδοση των εικόνων επιστυλίου της Αχρίδας στο χρωστήρα του Μιχαήλ είναι όντως ελκυστική, αλλά δυσκόλως τεκμηριώνεται, καθόσον τέτοια στοιχεία απαντούν στο έργο πολλών ζωγράφων της περιόδου. Εάν όντως οι εικόνες έχουν γίνει από αυτόν, τότε συνιστούν ευτυχή στιγμή της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.

Εντός των ορίων της παραγωγής εικόνων της περιόδου ξεχωρίζουν δύο εξαιρετές δεσποτικές εικόνες, αντιπροσωπευτικές των εξελίξεων αμέσως μετά το έτος 1300. Πρόκειται για τις εικόνες του Αγίου Γεωργίου (εικ. 152) και του Αγίου Δημητρίου, οι οποίες σώζονται στην αθωνική μονή του Βατοπεδίου (εικ. 153). Τις εν λόγω εικόνες έχει μελετήσει διεξοδικώς ο Ε. Τσιγαρίδας, ο οποίος μάλιστα τις αποδίδει στο χρωστήρα του «Μανουήλ Πανσέληνου»⁸⁹.

Λόγω της εκτενούς αναφοράς του ανωτέρω ερευνητή, δεν θα επιμείνω στην εξέτασή τους. Οφείλω ωστόσο να υπογραμμίσω τα ιδιαίτερα τους χαρακτηριστικά, εκείνα ακριβώς που υποδηλώνουν την υψηλή τους ποιότητα και το χαρισματικό χρωστήρα που τις φιλοτέχνησε.

Στις δύο αυτές εικόνες οι, ορατοί από την οσφύ και πάνω, Μάρτυρες εικονίζονται κάπως συμπίεσμένοι στο στενό τους πλαίσιο. Είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, πως ο ζωγράφος επιχειρεί και επιτυγχάνει να διασκεδάσει το στατικό αυτό εικονογραφικό σχήμα με το να εικονίσει γερμένο ελαφρώς



[Εικ. 150]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Η Εἰς Ἄδου Κάδοδος.

[Εικ. 151α]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Η Ψηλάφηση του Θωμά.

[Εικ. 151β]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
*Η Ψηλάφηση του Θωμά.
Λεπτομέρεια.*

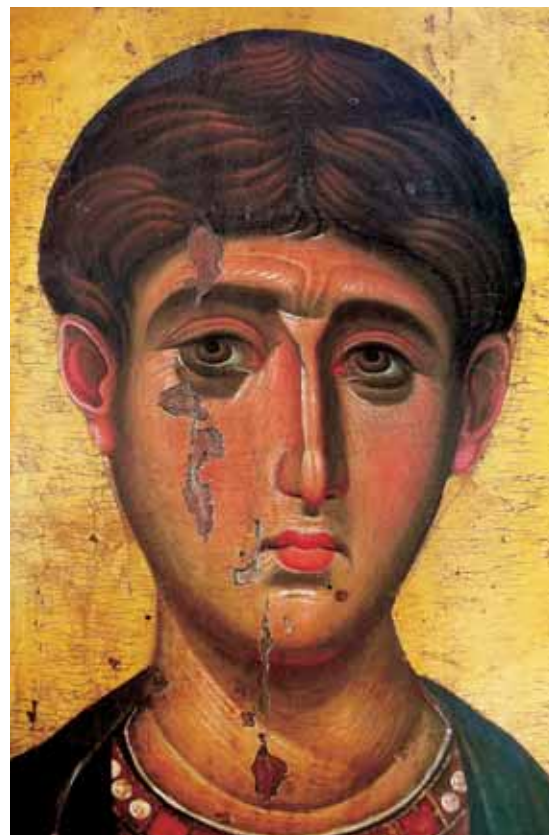
[Εικ. 152]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Ο Άγ. Γεώργιος.



[Εικ. 153]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Ο Άγ. Δημήτριος.



[Εικ. 154]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Ο Άγ. Δημήτριος.
Λεπτομέρεια.



και υπό γωνία το κεφάλι του Αγίου Δημητρίου, το δε δορυφόρο χέρι του Γεωργίου, κινούμενο προς τα αριστερά. Επιπλέον ο κορμός του ίδιου Αγίου φαίνεται να στρέφεται προς τα δεξιά, εξαιτίας της έκκεντρης θέσεως της σφαγής του λαιμού. Η πτυχογραφία στις εικόνες της μονής Βατοπαιδίου είναι υπέρ το μέτρον αβρή, ρέουσα και επιμελημένη. Στον κόκκινο μανδύα του Γεωργίου υδαρή σκοτεινόχρωμα πλασίματα αποδίδουν το ανάγλυφο, με τρόπο που θυμίζει τύπους πτυχολογίας της «σχολής της Σιέννας». Το ίδιο ισχύει για το τμήμα μανδύα στο δεξιό ώμο του Δημητρίου, όπως επίσης για το εγγύς του καρπού τμήμα της χειρίδας του Γεωργίου. Ωραία επίσης αποδίδονται τα πλήρους ευγένειας και μελαγχολικής ηδύτητας πρόσωπα (εικ. 154). Η συνήθης στην αρχαιότερη τέχνη καλλιγραφική διαπλοκή απουσιάζει. Η σάρκα απλώνεται σε όλη σχεδόν τη διαθέσιμη επιφάνεια. Πλάθεται με διάθεση αβρότητας και κατά φύση, με ερυθρά σκιοφωτα και διακριτικές λάμψεις φωτός. Οι κηλίδες σάρκας ατονούν βαθμιαίως στη συμβολή με τον

ελαιόχρουν προπλασμό. Ας σημειωθεί η ιδιότυπη, χιαστί επίχριση των φωτεινών κηλίδων στο λαιμό, δηλαδή η φαινομενική ύπαρξη «δύο» σαρκομάτων, τα οποία τοποθετούνται με αντίστροφη φορά. Πλέον σημαντικό κρίνεται το γεγονός της μελετημένης ροής του φωτός στο όλο και τα επιμέρους. Καίτοι ο σπουδαίος καλλιτέχνης φαίνεται να αφήνει το φως διάχυτο, τα αυτιά που βρίσκονται στη σκοτεινή πλευρά είναι υποτονισμένα. Αφώτιστα είναι επίσης τα εγκάρσια στο χώρο μέρη των δακτύλων, όπως το χέρι του Αγίου Δημητρίου, το οποίο κρατά τη λαβή της σπάθης.

Τα προρρηθέντα εικαστικά γνωρίσματα αποκαλύπτουν όχι μόνον το υψηλό επίπεδο σπουδής του καλλιτέχνη, αλλά και γνώση προωθημένων «λύσεων», ανάλογων με αυτών της σύγχρονης δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Εάν τα δύο τούτα έργα ανήκουν στο χρωστήρα του ζωγράφου του Πρωτάτου, είναι δύσκολο να το υποστηρίξω. Στην περίπτωση όμως που αυτά φιλοτεχνούνται τωόντι υπό του «Μανουήλ Πανσέληνου», θα ήταν ελκυστικό να δεχθούμε ότι ο λαμπρός ζωγράφος της «Σχολής της Θεσσαλονίκης» ήταν γνώστης τρόπων της ιταλικής ζωγραφικής. Και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι στο Πρωτάτο ενίοτε διαισθάνεται κανείς μιαν ανταπόκριση (όχι επιρροή) στο ιδίωμα των ιταλών καλλιτεχνών της περιόδου, εμφανή κυρίως σε πρόσωπα μεμονωμένων Αγίων της χαμηλής ζώνης και σε ορισμένα ενδύματα.

Στα ίδια χρόνια και στον ίδιο γεωγραφικό χώρο, δηλαδή στη χερσόνησο του Άθω, φιλοτεχνείται επίσης εικόνα του Αγίου Νικολάου, επισκόπου Μύρων της Λυκίας. Η εικόνα αυτή φυλάσσεται σήμερα στη ιερά μονή του Κουτλουμουσιού, η οποία είναι κτισμένη εγγύτητα των Καρυών, απέχουσα δε ελάχιστα από τον κυριακό ναό του Πρωτάτου⁹⁰.

Στον εν λόγω πίνακα ο Άγιος εικονίζεται ημίσωμος, ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, ακόσμητο φελόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο. Η ιερή μορφή είναι εύρωστη, με αδρό πρόσωπο και ρωμαλέα άκρα. Το κεφάλι στρέφεται ελαφρώς προς τα δεξιά, με αντίστροφη κατεύθυνση βλέμματος, επινόηση που στοχεύει προφανώς στο να διασκεδάσει την ιερατική ακινησία του τύπου αυτού απεικόνισης, αλλά και στο να υποδηλώσει τη ζώσα υπόσταση του αγίου ανδρός. Στο εξεταζόμενο έργο τα ενδύματα αποδίδονται με σχολαστική αβρότητα. Το πρόσωπο πλάθεται επίσης με ήπια περάσματα από τα φωτεινά στα σκοτεινά μέρη. Η από τα αριστερά προς τα δεξιά ροή του φωτός ελέγχεται, ώστε η δεξιά πλευρά της κεφαλής να είναι υποφωτισμένη. Εντύπωση, τέλος, προκαλεί η βούληση του σπουδαίου καλλιτέχνη της εικόνας για αποτύπωση των ανατομικών λεπτομερειών στα περύγια των αυτιών και στο χέρι που ευλογεί.

Στη μονή Βατοπαιδίου στο Άγιον Όρος φυλάσσεται αμφίγραπτη εικόνα με τη μορφή του Αγίου Γεωργίου ολόσωμου, με στρατιωτική ένδυση και οπλισμό, στην κύρια όψη (1310-1320) (εικ. 155)⁹¹. Η όλη διατύπωση της ανδρικής μορφής, με την εξεζητημένη αμυντική εξάρτηση και τον πλούσιο κόκκινο μανδύα που την περιβάλλει, ακολουθεί τα πρότυπα του πρώιμου 14ου αιώνα. Όμως στην απόδοση του προσώπου υφίστανται τρόποι κάθε άλλο παρά συνήθεις την εποχή αυτή.

Πάνω σε σκοτεινό βάθος τοποθετούνται τα φωτεινά επίπεδα που ορίζουν τα εξέχοντα σημεία. Τούτα είναι πλασμένα με επιμέλεια και γνώση, ούτως ώστε ο όγκος τους να προκύπτει με σαφήνεια και να δημιουργείται η εντύπωση «ερριμένων» σκιών στη σκοτεινή πλευρά της μύτης και της κάτω γνάθου. Η οργανική διάρθρωση φωτεινών και σκοτεινών τμημάτων επεκτείνεται στους ρόδινους τόνους της σάρκας και κυρίως στα λευκά φώτα, τα οποία στην εικόνα αυτή διακρίνονται ελάχιστα. Τα περιγράμματα των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών έχουν ατονήσει, όπως έχει ατονήσει και η διακοσμητική αντιμετώπιση της κόμης. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η χρήση κόκκινων υποσκιασμάτων, τα οποία λειτουργούν ως αδύναμα φώτα στα σκιασμένα μέρη (σιαγώνα, μύτη, βλέφαρα, αυτιά), επινόηση υποβάλλουσα έτι περαιτέρω τον όγκο και την εντύπωση της φυσικότητας. Βεβαίως οι κόκκινοι αυτοί γραμμικοί «γλυκασμοί» δεν είναι άγνωστοι στην παλαιότερη ζωγραφική του Βυζαντίου. Αλλά στους αρχαιότερους πίνακες έχουν αυτοτέλεια, ως στοιχείο διακοσμητικό. Στην περίπτωση όμως της εικόνας της μονής Βατοπαιδίου τα σκιοφώτα τούτα ενσωματώνονται στους ανατομικούς όγκους του προσώπου, γίνονται τμήμα οργανικό δικό τους. Όλα αυτά τα γνωρίσματα καθιστούν τη μορφή



[Εικ. 155]
Άγιον Όρος. Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Ο Άγ. Γεώργιος.

του αγίου Γεωργίου ζώσα και παλλόμενη αλλά και χαρακτηριστική της οικειοποιήσεως των κλασικιστικών τάσεων που εκπροσωπεί την περίοδο αυτή ιδίως η «σχολή της Κωνσταντινουπόλεως».

Σπουδαία ζωγραφική απαντά επίσης σε δύο δεσποτικές εικόνες, με τον Χριστό Παντοκράτορα, η πρώτη (εικ. 156), και τη Θεοτόκο Οδηγήτρια, η δεύτερη (εικ. 157). Οι εν λόγω εικόνες είναι σήμερα τοποθετημένες στο νεότερο τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1320-1330)⁹².

Οι δύο αυτές εικόνες εμφανίζουν φιλοπρόδοα στοιχεία, εντός των ορίων του μητροπολιτικού κλασικισμού τόσο της «σχολής της Θεσσαλονίκης» όσο και της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως». Το γεγονός της ισοδύναμης συνυπαρξής στοιχείων και από τις δύο εκδοχές της μητροπολιτικής παραδόσεως αποκαλύπτει την κοινή τους καταγωγή.

Οι μορφές ιστορούνται κατά μέτωπο, με ώμιους εξαιρέτως ευρείς και εύχυμα πρόσωπα. Το εξωτερικό τους περίγραμμα είναι αδιατάρακτο. Τα ενδύματα (όχι του Χριστού) αποδίδονται με λεπτές, υδαρείς και με αυξομειούμενο πάχος γραμμώσεις, που πλάθουν επιμελώς τον όγκο των πτυχώσεων, σε συνδυασμό με χαμηλής εντάσεως φώτα, κυρίως στους αγγέλους της εικόνας της Οδηγήτριας. Στα ιερά πρόσωπα είναι έκδηλη η μείωση της οξύτητας και της αξίας των περιγραμμάτων. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά γράφονται με καστανό χρώμα, το οποίο εντείνεται με μαύρο μόνον στην κόρη του οφθαλμού. Τα εντυπωσιακά στο χειρισμό τους «περάσματα» από το φως προς τη σκιά και η οργανικότητα των διαβαθμισμένων με σοφία φώτων αποτελούν δείγμα των νέων τάσεων, όπως αυτές απαντούν ιδίως στα ψηφιδωτά της Παμμακάριστου στην Κωνσταντινούπολη. Εντούτοις, οι σκιάσεις στα δεξιά των κεφαλιών δεν χαρακτηρίζονται από συνέπεια, παρότι η ροή του φωτός είναι μελετημένη, ιδίως στα χέρια. Ωραία και με αληθοφάνεια αποδίδεται η κόμη και το γένειο του Χριστού Παντοκράτορα. Οι ώχρινες καλλιγραφικού χαρακτήρα γραμμώσεις, οι οποίες δηλώνουν την κόμη και τους πλοκάμους στα έργα του 13ου αιώνα, έχουν παραχωρήσει τη θέση τους σε μια αβρή διαχείριση υδαρών τόνων, οι οποίοι δίδουν φυσικότητα στην κόμη και συνδέουν αυτήν οργανικώς με το κεφάλι.

Ανάλογη στάθμη και ποιότητα χαρακτηρίζει και τη χειρόγραφη παράδοση, η οποία συνδέεται με την εκδοχή του μητροπολιτικού κλασικισμού της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Ενδεικτικώς αναφέρω το Τετραευάγγελο, κώδικας αριθ. 47, της αγιορείτικης μονής Παντοκράτορος (1300-1301), το οποίο είναι γραμμένο εκ της χειρός του θεσσαλονικέως (;) Θεόδωρου Αγιοπετρίτη (δραστηριότητα 1277/8 - 1307/8) και φιλοτεχνημένο με τις μορφές των Ευαγγελιστών⁹³.



[Εικ. 156]
Σέρρες.
Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου.
Καθολικό.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



[Εικ. 157]
Σέρρες.
Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου.
Καθολικό.
Η Θεοτόκος Οδηγήτρια.

Στη μορφή του ένθρονου Αγίου Μάρκου που ξέει τη γραφίδα του (εικ. 158) η απόδοση του χώρου είναι τυπική, με κτήρια και έπιπλα, τα οποία ορίζουν το χώρο δράσεως, δίχως όμως προοπτική συνέπεια. Πάντως είναι εμφανής η εξέλιξη στη διαπραγμάτευση του όγκου, με το φως να ορίζει τα βασικά επίπεδα της μορφής. Το πλάσιμο είναι ελεύθερο, αίσθηση κινήσεως ζωογονεί την καθιστή μορφή του ευαγγελιστή. Η μερικώς ορατή πλευρά του σώματος του Μάρκου είναι σκιασμένη, υποδηλώνοντας τη διάχυση του φωτός. Το ίδιο υποδεικνύουν οι εγκάρσιες πτυχώσεις στους μηρούς και τις κνήμες. Πάντως η σκίαση δεν έχει καθοριστικό ρόλο στη γενική σύλληψη της εικόνας.

Ανακεφαλαιώνοντας θα έλεγα πως από τον καιρό που ο ζωγράφος της Soročani φιλοτέχνησε τις περίφημες τοιχογραφίες έγιναν σημαντικά βήματα στο πεδίο της τέχνης του Βυζαντίου, βραδέα στην αρχή, ταχύτερα από το διάκοσμο του Πρωτάτου και εξής. Παρά τη σχετική στασιμότητα του ύστερου 13ου αιώνα, τοιχογραφίες, όπως αυτές της Αχρίδας, του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου της μονής Βατοπεδίου, του κύριου ζωγράφου της Παναγίας Ljeviška και του Καλλιέργη στη Βέροια, αλλά και εικόνες δεσποτικές, όπως αυτές των Σερρών και της Αχρίδας, εκδηλώνουν σαφή στροφή προς την κλασική φόρμα, την αληθοφάνεια της κινήσεως και του χώρου. Εναργέστερη είναι επίσης η πλαστική ανάδειξη των όγκων και των πτυχώσεων, καθώς και η περαιτέρω άμβλυνση του περιγραφικού χαρακτήρα του φωτός. Το χρώμα αποκτά υπόσταση, υπό την έννοια όχι της ποικιλίας απο-



[Εικ. 158]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Παντοκράτορος.
Κώδ. αρ. 47..
Ο ευαγγελιστής Μάρκος.

χρώσεων, αλλά υπό την έννοια της αξίας, ήτοι της αυτοτέλειάς του έναντι της τονικής διαβαθμίσεως. Ούτω τα χρώματα, ιδίως τα αμιγή, δεν απολήγουν υποχρεωτικώς στο λευκό. Σειρά επινοήσεων, όπως η μείωση της εντάσεως και της αξίας των περιγραμμάτων, σε συνδυασμό με τα ιδιαίτερος κομψά «περάσματα» από το φως προς τη σκιά, τα οποία καθιστούν δύσκολη τη διάκριση των ορίων τους, η οργανική σχέση των τελικών φώτων με τα ανοιχτότερα του προπλασμού επίπεδα αλλά και η αποτύπωση της σκιάσεως, έστω και φειδωλής ή συμπτωματικής, όπως στην *Περίβλεπτο Αχρίδας*, υποδηλώνουν τις υψηλές αισθητικές απαιτήσεις της εποχής του βασιλιά Ανδρόνικου.

Εκ παραλλήλου, η αφήγηση σε ζωφόρους ενισχύεται έτι μάλλον. Όμως, η διάθεση για εξιστόρηση στα μνημεία της «σχολής της Θεσσαλονίκης» συμβαδίζει με την αυστηρότητα του ήθους και τον περιορισμό των εκφραστικών στοιχείων, τα οποία θα προσέδιδαν βίωματικό τόνο στις παραστάσεις. Τούτο, κατά τη γνώμη μου, υποδηλώνει πως η δημόσια ζωγραφική της εποχής του Ανδρόνικου υποτάσσεται στα ιδεολογικά αιτήματα της εκκλησιαστικής και μοναστικής αριστοκρατίας, η οποία την εποχή αυτή τείνει να υποκαταστήσει το κράτος, ως τεκμαίρεται, εκτός των άλλων, και στην εικονογραφία⁹⁴. Η Εκκλησία των χρόνων αυτών δείχνει να ενδιαφέρεται για τη διάδοση των ευαγγελικών αληθειών και διδαγμάτων, αλλά όχι για τις οιονεί «ατομικές» προσεγγίσεις του *θείου*. Για το λόγο αυτό η τέχνη του εξπρεσιονιστή ζωγράφου της μονής Βατοπεδίου δεν θα τύχει διασποράς, εν αντιθέσει με την τέχνη του ζωγράφου του Πρωτάτου.

Προς τούτοις, επισημαίνεται ότι η ανεξέλεγκτη ανάπτυξη εκτενών ευαγγελικών και αγιολογικών κύκλων αναιρεί την ενότητα του αρχιτεκτονήματος και την οργανική σχέση αυτού με τη ζωγραφική. Εξ αφορμής τούτου, η οργάνωση του διακόσμου, συμφώνως προς τον κανόνα της συμμετρίας και της συνθετικής ανταποκρίσεως, πίπτει σε ανυποληψία. Το γεγονός δεν φαίνεται να απασχολεί τους ζωγράφους και το κοινό της περιόδου. Δεν είναι δε τυχαίο ότι η αρχιτεκτονική την εποχή των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων βρίσκεται σε ύφεση, ως προς τη δημιουργία νέων τάσεων, και ότι η ζωγραφική αποτελεί τώρα το κύριο εικαστικό μέσο θρησκευτικής εκφράσεως και χορηγικής προβολής.

¹ Βλ. ενδεικτικά Kalopissi-Verti 2012, 49-50.

² Κατά την εκτίμηση του Β. Κιδωνόπουλου, από τα είκοσι οκτώ μνημεία, τα οποία ανεγείρονται μεταξύ των ετών 1261 και 1328, τα δεκαπέντε κατασκευάζονται επί Ανδρόνικου Β΄. Για το θέμα βλ. Talbot 1993. Kidonopoulos 1994. Talbot 2001. Matschke 2001. Matschke 2008. Hilsdale 2014, 90-9.

³ Βλ. ενδεικτικά Sv. Radojčić, Natpis ΜΑΡΠΟΥ na ariljskim freskama, *Glas Sepske Akademije Nauka I Umetnosti CCXXXIV*, 7 (1959), 89-90. Meyendorff 1971, 98-9. Nicol 1986, Κεφάλαιο X. Gouma-Peterson 1991, 128-9. Panayotidi 1996, 361-2. Todić 1999, passim. Gerstel 2004, 228 κ.ε. Kalopissi-Verti 2012, 51-5.

⁴ Για το θέμα βλ. Α. Ε. Laiou, Κοινωνία και οικονομία, *ΙΕΕ*, 214-43. Η ίδια, *The*

Byzantine Aristocracy in the Palaeologan Period: A Story of Arrested Development, *Viator* IV (1973), 131-51. Nicol 1993, ιδίως 177-80. D. Kyritsis, Κράτος και αριστοκρατία την εποχή του Ανδρόνικου Β΄: το αδιέξοδο της στασιμότητας, *Ο Μανουήλ Πανσέδηνος*, 177-94. Βλ. επίσης τις μελέτες των Α. Ε. Laiou, Ν. Oikonomides, Κ-Ρ. Matschke, J. Day και C. Morrisson στο Α. Ε. Laiou (ed.), *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Centuries*, (DORLC) Washington D.C. 2002. Patlagean 2007, 399-432. Βλ. επίσης τις μελέτες στο *Χρήμα και Αγορά*. Πρβλ. επίσης, Κ. Smirlis, Τα μοναστήρια στο ύστερο Βυζάντιο: οικονομικός ρόλος και σχέσεις με το κράτος (13ος – 15ος αι.), στο Η. Kolovos (ed.), *Μοναστήρια, Οικονομία και ποδητική. Από τους*

μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους, Herakleion 2012, 53-68. Πρβλ. επίσης Hilsdale 2014.

⁵ Σημειωτέον πως στην έρευνα η ετερότητα της «σχολής της Θεσσαλονίκης» (ή «Μακεδονίας»), ήδη παρούσης στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, προσδιορίζεται πάντα σε σχέση με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, της οποίας τα αποδιδόμενα γνωρίσματα (ιδεαλισμός, ακαδημαϊσμός, μανιερισμός κ.α.) αντλούνται υποχρεωτικώς από τα έργα της Πρωτεύουσας του 14ου αιώνα!. Βλ. σχετικώς Α. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955. Ο ίδιος 1957, 1-8. Sotiriou 1959. Sotiriou Μ. 1969, 1-30. Chatzidakis 1974, 186-8. Belting 1978, 104. Tsigaridas 2000, 123-55. Djurić 2002, 72-5,

78. Nelson 1999. Vasilakeris 2013, 117-8.
- ⁶ Todić 1987, ιδίως 21-2.
- ⁷ Nelson 1999.
- ⁸ Από όσο γνωρίζω πρώτος ο O. Wulff θεώρησε τη Θεσσαλονίκη ως κέντρο διαδόσεως του «Μακεδονικού» ιδιώματος (= *Bibliographische-kritischen Nachtrag zu altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Leipzig 1936, 81-2).
- ⁹ Tsitouridou 1987, 9-10. Gouma-Peterson 1991, 113-5, 123-5. Επίσης Demus 1975, 145.
- ¹⁰ Για την Περιβλεπτο βλ. ενδεικτικώς D. Čornakov, *Freske u crkvi Svetog Klimenta u Obridu, 1295 god.*, Beograd 1961. Miljković-Pepk 1967b, 43-51. Djurić 1974, 17-9. Kalopissi-Verti 1994(1997), 140. Djurić 1995, 68-70 και σποράδην. Todić 1999, 227-62. M. Marković, Iconographic Program of the Oldest Wall paintings in the Church of the Virgin Peribleptos, *Zograf* 35 (2011), 119-43 (= στα σερβικά). Zarras 2011, 355-7 και σποράδην, με βιβλιογραφία. S. Grozdanov, The Painting of the Northern Wall of the Narthex of the Church of the Virgin Peribleptos (St Kliment) in Ohrid, *Zograf* 36 (2012), 109-14 (στα σερβικά). Για το έργο των Ευτυχίου και Μιχαήλ Ασραπά βλ. και υποσημ. 46.
- ¹¹ Για τον «Πανσέληνο» και το Πρωτάτο η βιβλιογραφία είναι ογκώδης. Βλ. ενδεικτικώς, Miljković-Pepk 1967, 203-12 (θεωρεί το Πρωτάτο έργο των Ασραπάδων). Sotiriou M. 1969. Mouriki 1978, 4-5, 10-12. Todić 1987. Gouma-Peterson 1991. Tsigaridas 1996b, 149-53. V. Djurić, Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Protaton, *HilZb* 8 (1991), 12-77. Βλ. επίσης τις μελέτες στο *Μανουήλ Πανσέληνος* 1999. Επίσης Tsigaridas 2003. A. Vasilakeris, *Les fresques du Protaton au Mont Athos. Analyse du processus créative dans un atelier de peintres byzantins du XIII^e siècle*, (Ph.D) École Pratique de Hautes Études, Paris 2007. Tsigaridas 2008. Vafeiadis 2009, 29-31 και σποράδην. Vasilakeris 2013. Vafeiadis 2015.
- ¹² Για τα αναπάντητα ζητήματα που αφορούν τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου βλ. Vasilakeris 2013, 117-8.
- ¹³ Gerstel 2004, 225. Kalopissi-Verti 2012, 51 κ.ε. Η Σ. Καλοπίση-Βέρτη επισημαίνει ορθώς τη σημασία του μνημείου, αλλά στο πλαίσιο της θεολογικής ερμηνείας του προγράμματος που δίνει ο Δ. Καλομοιράκης (Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 197-218).
- ¹⁴ Tsigaridas 2003, εικ. 20, 72, 74, 118.
- ¹⁵ Στο ίδιο, εικ. 69-71.
- ¹⁶ Millet 1927, πίν. 10.1, 11.1, 12.1, 13.1, 14.1.
- ¹⁷ Tsigaridas 2003, εικ. 26.
- ¹⁸ Στο ίδιο, εικ. 9.
- ¹⁹ Στο ίδιο, εικ. 69.
- ²⁰ Millet 1927, πίν. 10.2.
- ²¹ Στο ίδιο, πίν. 23.1 Tsigaridas 2003, εικ. 72-73.
- ²² Όπως στην παράσταση της Υπαπαντής στο Πρωτάτο (Tsigaridas 2003, εικ. 4-5).
- ²³ Στο ίδιο, εικ. 37 (Προπάτορες), εικ. 105 (Άγιος Γρηγόριος Δεκαπολίτης).
- ²⁴ Το κτήριο αυτό, με την ανοιχτή (σκοτεινού τόνου) πύλη που περιβάλλει το Χριστό, λειτουργεί ως υπόβαθρο για την προβολή της μορφής του. Βλ. Millet 1927, πίν. 19.1. Tsigaridas 2003, εικ. 64, 65.
- ²⁵ Για το ναό στο Arilje βλ. N. L. Okunev, Aril'e, pamjatnik serbskogo iskusstva XIII veka, *SK* 8 (1936), 221-54. V. Zivković, *Arilje resnored fresaka*, Beograd 1970. Djurić 1974, 44-6. B. Todić, O stilskim osobenostima fresaka Arilja iz 1296 godine, *ZLU* 13 (1977), 27-43. Todić 1999, 297-301 και σποράδην, όπου και πλήρης βιβλιογραφία. Βλ. επίσης S. Radujko, L' "Archiepiskopski thronos" des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje, *CabArch* 49 (2001), 143-78. S. Pelić, R. Zarić (eds.), *Sveti Abilije u Arilje. Istorija u Umetnost* (Zbornik Radova za Naučnog skupa, 25-28), Beograd 2002. D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Abilija u Arilju*, Beograd 2005.
- ²⁶ Για τα χρυσόβουλα του Ανδρόνικου βλ. κατωτέρω Κεφ. 5, υποσημ. 98. Για τον κώδικα του Βατικανού βλ. κατωτέρω Κεφ. 5, υποσημ. 9968.
- ²⁷ Προσφάτως στον Ταρχανειώτη προσγράφεται και άλλη κορηγία, αυτής της μονής Treskavac. Βλ. M. Marković, Michael Glabas Tarchanieotes – the Ktitor of the Treskavac Monastery, *Zograf* 38 (2014), 77-98, όπου και βιβλιογραφία για τη κορηγική δραστηριότητα του εν λόγω ανδρός.
- ²⁸ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Ch. Μαντοπούλου-Tsioumi, Το παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης, στο E. N. Tsigaridas (ed.), *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, 89-95. Για τις τοιχογραφίες βλ. G. Sotiriou, M. Sotiriou, *H Βασική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Athens 1952, 213-20. Th. Gouma-Peterson, The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. Art and Monastic Policy under Andronicos II, *The Art Bulletin* 58 (1976), 168-83. Mouriki 1978, 58-9. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 13-5. Tsitouridou 1987, 9-10. Gouma-Peterson 1991. Djurić 1995, 71-2 και σποράδην. Tsigaridas 2003, 51-6, 58-9. Tsigaridas 2008, όπου ο συγγραφέας καταθέτει και σχολιάζει τη σχετική έρευνα. Πρβλ. επίσης Gerstel 2004, 228-30.
- ²⁹ Tsigaridas 2008, εικ. 3, 19, 50, 51.
- ³⁰ Πρβλ. Chatzidakis 1980, 442.
- ³¹ Για τις βατοπαιδινές τοιχογραφίες βλ. Miljković-Pepk 1967b, 224-34, 260, εικ. 119-123. Djurić 1995, 71, 72. Tsigaridas 1996a, 240-79. Ο ίδιος 1996b, 153-5. Tsigaridas 2003, 57, 60. Toutos, Fousteris 2010, αριθ. 3.3. Zarras 2011, 360-1 και σποράδην, με βιβλιογραφία.
- ³² Tsigaridas 1996, εικ. 202, 203.
- ³³ Στο ίδιο, εικ. 224 (Μαστίγωση, Προετοιμασία Σταύρωσης, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος).
- ³⁴ Στο ίδιο, εικ. 222, 224.
- ³⁵ Στο ίδιο, εικ. 225.
- ³⁶ Στο ίδιο, εικ. 230.
- ³⁷ Για τις τοιχογραφίες στη Žiža βλ. ενδεικτικά M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiža – istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969, 5-52 (M. Kašanin). Djurić 1974, 68. G. Subotić, *Žiža Monastery*, Beograd 1988. Djurić 1995, 71-2. Todić 1999, 306-10 και σποράδην, όπου και πλήρης βιβλιογραφία. G. Subotić (ed.), *Manastir Žiža, zbornik radova*, Kraljevo 2000.
- ³⁸ Djurić 1974, εικ. 44.
- ³⁹ Για τις τοιχογραφίες στην Bogorodiča Ljeviška βλ. M. Nenadović, *Bogorodiča Ljeviška*, Beograd 1963. Radojčić 1966, 88-96. Miljković-Pepk 1967b, 224-34, εικ. 132-4. Sotiriou M. 1969, 22-3. Djurić 1974, 49-50 (αποδίδει στον Ευτύχιο και Μιχαήλ Ασραπά). Panić, G. Babić, 1975, 47-104. Babić 1978, 106-7. Todić 1987, 29, 31 και σποράδην. B. Živković, *Les dessins des fresques*, Beograd 1991. V. Mako, Pojedini postupci u komponovanju scena Pričešća apostola slikarske radionice Mihaila I Evthihija, *Zograf* 23 (1993-1994), 18-27. Djurić 1995, 71-2. Todić 1999, 311-7 και σποράδην, με βιβλιογραφία. Βλ. επίσης L. D. Popović, A Study on the Standing Figures in the Fine Domes of the Virgin Ljeviška in Prizren, *ZRBI* 31 (2004) 319-38 (= στα σερβικά). Zarras 2011, 371-6 και σποράδην, με βιβλιογραφία.
- ⁴⁰ Panić, Babić 1975, εικ. 16-9 (Μυστικός

Δείπνος), 9-12, 14 (Κοινωνία Αποστόλων).

⁴¹ Στο ίδιο, εικ. 15, 16.

⁴² Ο κλασικισμός στο μνημείο αυτό βρίσκει την έκφρασή του και στο πεδίο της εικονογραφίας, με την εμφάνιση αρχαίων φιλοσόφων στην παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί και στα πολλά αρχαιοτρόπα μοτίβα. Βλ. σχετικώς D. Medaković, Predstave antičkih filozofa I sivila u žnopisu Bogorodice Ljeviške, *ZRVI* 6 (1960), 43-55.

⁴³ Radojčić 1966, 106. Miljković-Peppek 1967b, 234. Sotiriou M. 1969, 23.

⁴⁴ Για την επιγραφή βλ. Panić, Babić 1975, 22-27, όπου και βιβλιογραφία.

⁴⁵ Πρβλ. Α. Χυngopoulos, Η τοιχογραφία της Παναγίας Λιέβισκας και η σαρκοφάγος του Αγ. Δημητρίου, *ΔΧΑΕ* 9 (1977-1979), 181-4, ιδίως 182.

⁴⁶ Για το θέμα της ταυτότητας των Ευτυχίου και Μιχαήλ Ασπραπά και γενικά της καλλιτεχνικής αυτής οικογένειας βλ. Miljković-Peppek 1967b, κυρίως 43-62. Kissas 1974. Panić, Babić 1975. Todić 1987, 22-3 και σποράδην. Β. Todić, "Signatures" des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 643-62. Kalopissi-Verti 1997, 122-7, όπου και πλήρης παλαιότερη βιβλιογραφία. Todić 1999, 227-62. M. Marković, Michael's and Eutychios's Artistic Work. Present Knowledge, Dubious Issues and Direction of Future Research, *ZRNM* 17.2 (2004), 95-117 (= στα σερβικά). Ο ίδιος, Slikar Evtihije – otac Mihaila Astrape i protomajstor i fresaka u crkvi bogorodice Perivlepte u Ohridu, *ZLU*, 38 (2010), 9-34.

⁴⁷ Miljković-Peppek 1967, 224-34, 260. Sotiriou M. 1969, 23.

⁴⁸ Πρβλ. Delvoye 1967, 727.

⁴⁹ Πρβλ. Sotiriou M. 1969, 10-7 και σποράδην.

⁵⁰ Για τη βασική εκκλιση βλ. M. Rajković, *Kraljeva srkva u Studenici*, Beograd 1964. Radojčić 1966, 105-9. Miljković-Peppek 1967b, 88-93, 213-7. *Studenica*, 104-34. Djurić 1974, 51, 261-2, Radojčić, *Kraljeva srkva. Osam vekova Studenice*, Beograd 1986. G. Babić, *Kraljeva srkva u Studenici*, Belgrad 1987. Todić 1999, 326-9 και σποράδην, με βιβλιογραφία

Για το ναό του Προχόρου στην Vranje βλ. G. Subotić, D. Todorović, Slikar Mahailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog, *ZRVI* 34 (1995), 117-41. Todić 1999, 318-9 και σποράδην, με βιβλιογραφία.

Για τη Gračanica βλ. J. Popović, *Manastir Gračanica na Kosovu*, Beograd 1927. Radojčić

1966, 112-20. Miljković-Peppek 1967b, 233-4. Djurić 1974, 52. Radojčić 1978. Todić 1988. B. Živković, *Gračanica. Les dessins des fresques*, Beograd 1989. Todić 1999, 330-7 και σποράδην, όπου και βιβλιογραφία.

Για τον Άγιο Νικήτα βλ. Radojčić 1966, 99-102. Miljković-Peppek 1967b, 51-6. Djurić 1974, 50. Chatzidakis 1974, 156-7. Todić 1999, 343-6 και σποράδην. Papamastorakis 2001, 29, πίν. 93-4 και σποράδην. M. Marković, *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja – istoriji žnopis*, Beograd 2004. Ο ίδιος 2015, 97-217.

⁵¹ Για το Staro Nagoričino βλ. N. Okunjev, Gradja za istoriju srpske umetnosti. Crkva Svetog Djordja u Starom Nagoričinu, *GSND* 5 (1929), 87-134. P. J. Popović, V. R. Petković, *Staro Nagoričino, Psuća, Kelenić*, Beograd 1933, 1-49. Miljković-Peppek 1967b, 56-62. Djurić 1974, 51-2. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993. Todić 1999, 320-5 και σποράδην, όπου και βιβλιογραφία. Zargas 2011, 376-80 και σποράδην, με βιβλιογραφία.

⁵² Όπως στη Gračanica, στις αναστάσεις παραστάσεις, τις σχετικές με το επεισόδιο στους Ερμαούς. Βλ. Todić 1988, πίν. VI-VIII.

⁵³ Αδημοσίευτη εξ όσων γνωρίζω.

⁵⁴ *Studenica*, εικ. στη σ. 129.

⁵⁵ Στο ίδιο, εικ. στη σ. 119.

⁵⁶ Marković 2015, εικ.8, 40, 43-47.

⁵⁷ Πρβλ. την άποψη των Sv. Radojčić (*Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien*, München 1954, 5), Miljković-Peppek (1967b, 281-2) και H. Hallensleben, (*Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, 151).

⁵⁸ Marković, ό.π., εικ. 56

⁵⁹ Για τις τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στο εν λόγω συγκρότημα βλ. Miljković-Peppek 1967b, 224-34, εικ. 129, 130. M. Ivanović, *Bogorodična crkva u Pečkoj Patrijaršiji*, Beograd 1972. B. Todić, Najstarije zidno slikarstvo ou Sv. Apostolima ou Peći, *ZLU* 18 (1982), 19-38. R. Ljubinković, *L' église des Saints Apotres de la Patriarchie à Peć*, Beograd 1989. V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pečka patijaršija*, Beograd 1990, 121-30. B. Todić, Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodicinjoj crkvi i pripati u Peći, in *L'archevêque Danilo II et son époque. Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort*, Belgrade 1991, 31-75. Todić 1999, 302-3 και σποράδην, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.

⁶⁰ Για το ναό στην Dolna Kamenica βλ. ενδεικτικά A. Živojin, *Frescoes from the*

Churches in Donja Kamenica, Karan, Veluča, Ramaća, Belgrade 2010, 11-38. Με το ίδιο ρεύμα συνδέονται ορισμένες τοιχογραφίες της Μητρόπολης Βέροιας (Papazotos 1994, 250-3, 258-9) και μέρος της εικονογράφησης του ναού του Αγίου Σάββα στο μοναστικό συγκρότημα της Saphara (Samtskhe-Jakeli) στη Γεωργία (E. Constantinides, Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences, *The Byzantine World*, 272-4).

⁶¹ Για τις τοιχογραφίες βλ. Χυngopoulos 1952, 29-44. T. Velmans, Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la decoration monumentale au XIVe siècle, *CabArch* 16 (1966), 145-70. Mouriki 1978, 7. Tsitouridou 1987, 10-5. Η ίδια, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παιδαγωγικής ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, Thessaloniki 1986. Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Η εκκλησία του Αγίου Νικολάου του Ορφανού*, Thessaloniki 1986. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos, 21-2. Djurić 1995, 73-4. Todić 1999, 347-50 και σποράδην, με βιβλιογραφία. Ch. Bakirtzis (ed.), *Agios Nikolaos Orphanos, The Wall Paintings*, Athens 2003.

⁶² Για τις τοιχογραφίες βλ. V. Puzanova, manastiri "Shën-Mëria e Apollonisë në Pojan, Bulletin I Universitetit Shtetëtor të Tiranës 15/3 (1961), 147-54. V. Puzanova, Dh. Dharmo, Nekotorye pamjatniki monumentalnoj žnopisi 13-14 vekov v Albanii, *RA* 1965/2, 179-82. εικ. 14. A. Buschhausen, *Die Marienkirche in Apollonia, Albanien: Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia, ByzVind* 8, Vienna 1976. J. J. Yiannias, The Palaeologan Refectory Program at Apollonia, *The Twilight of Byzantium*, 161-85. Pace 2003, 110-6.

⁶³ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ενδεικτικώς A. Meksi, Tri Kisha Bizantire te Beratit, *Monumentet* 4 (1972), 59-102. Για τις τοιχογραφίες βλ. Dh. Dharmo, Les fresques byzantines en Albanie (les XIII-XVes siècles), *Io Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conversazione del Mosaico (AISCOM), Seminario Internazionale di Studi su: L'Albania dal Tardoantico al Medioevo, Aspetti e Problemi di Archeologia e Storia dell'Arte*, Ravenna 1993, 475-89, 483. Djurić 1995, 71-2. Popa 2006, 192-203. Christidou 2010, 547-56. Πρβλ. επίσης Fundić 2013a, 193-4.

- ⁶⁴ Δυστυχώς, δεν κατάφερα να εντοπίσω ειδική μελέτη για τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες.
- ⁶⁵ Για το διάκοσμο βλ. Amiranašvili 1963, 285-6. Mouriki 1981, 296-8.
- ⁶⁶ Βλ. Weitzmann 1963, 196-7, εικ. 22.
- ⁶⁷ Στο ναό αυτό σώζονται λείψανα τοιχογραφιών στο ιερό Βήμα και τους πλευρικούς τοίχους του κυρίως ναού. Για τις τοιχογραφίες βλ. Mouriki 1978, 60-1. Chatzidakis 1980, 442. Tsitouridou 1987, 15 (συσχετισμός με Αγ. Νικόλαο Ορφανό). Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 24. E. N. Tsigaridas, Les fresques de l'église Sainte – Catherine de Thessalonique, *Sur les pas de Voslav J. Djurić*, Beograd 2011, 157-65.
- ⁶⁸ Για τη ζωγραφική του Καλλιέργη βλ. G. Theoharidis, Ο βυζαντινός ζωγράφος Καλλιέργης, *Μακεδονικά* 4 (1955-1956), 541-3. Radojčić 1966, 127-8. Pelekanidis 1973. Mouriki 1978, 12-4, 66-8. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 18-9. Tsitouridou 1987, 12-14. Papazotos 1994, 100-3, 172-4, 253-7 και σποράδην. Todić 1999, 264-76. A. Tsitouridou-Turbic, Remarques sur le programme iconographique de l'église du Christ Sauveur a Veroia, στο G. Koch (ed.), *Byzantinische Malerei: Bildprogramm – Iconographie – Stil; Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1977*, Wiesbaden 2000, 337-44. Tsigaridas 2010.
- ⁶⁹ Για τις αποδόσεις βλ. Papazotos 1994, 253-7 και σποράδην. Για τη Μητρόπολη Βέροιας βλ. Ο ίδιος, 164-9, 233-5, 242-9, 250-3, 258-9. Για τη ζωγραφική στη Βέροια βλ. E. N. Tsigaridas, Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια κατά τη βυζαντινή περίοδο, *Εραπηνή Ημαθία, I. Μητρόπολη Βεροίας, Ναούσης και Καμπανίας*, Veroia 2004, 172-93.
- ⁷⁰ Βλ. Tsigaridas 2010, 53-68.
- ⁷¹ A. Xyngopoulos, Νεώτερα ευρήματα εις τον ναόν των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης, *Μακεδονικά* 3 (1953-1955), 181-9, εικ. 1, 2. Για τις τοιχογραφίες στο ναό των Ταξιαρχών βλ. επίσης Tsitouridou 1978, 18. Panayotidi 1996, 356.
- ⁷² Tsigaridas 2010, 60-4. Τον εν λόγω συσχετισμό αρνείται και η Τοιτουρίδου (1987, υποσημ. 24). Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου βλ. Papazotos 1994, 174-5, 255-7. Επισημαίνεται ότι ορισμένες μορφές στο ναό του Μεγάλου Θεολόγου ανήκουν επίσης στο χέρι του ζωγράφου του Αγίου Βλασίου.
- ⁷³ Pelekanidis 1973, πίν. 6, 11, 20 και πίν. 35-9 αντίστοιχα.
- ⁷⁴ Για το ζωγάφο βλ. ενδεικτικώς N. Loizidis, *Ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Athens 1987. N. Daskalothanasis, *Η ζωγραφική του Giorgio De Chirico*, Athens 2000. M. Gale, *De Chirico Giorgio, The Grove Art Online*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- ⁷⁵ Pelekanidis 1973, πίν. 5, 18.
- ⁷⁶ Για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου βλ. Djurić 1963, 65-98. Miljković-Pepk 1967, 224-34, 260A. Xyngopoulos, Restitution et interpretation d'une fresque de Chilandar, *HilZb* 2 (1971), 97-9. Djurić 1974, 52. Ο ίδιος, La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin, *HilZb* 4 (1978), 31-62. Babic 1978, 107-9. D. Bogdonović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978, 68-98. B. Todić, Essai de dater avec plus de précision la peinture de l'église principale de Chilandar, *ZLU* 21 (1985), 91-104. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 22-3. Djurić, 1995, 73-4. Marković 1998. Βλ. επίσης τις μελέτες στο *Hilandar Monastery*. Τοιγαρίδας 1999, 11-54. S. Petković, *Chilandar*, Belgrade 1999. Todić 1999, 351-6 και σποράδην, με βιβλιογραφία. B. Todić, Κάποιες παρατηρήσεις για το πρόγραμμα και την εικονογραφία των τοιχογραφιών του 1321 στη μονή Χιλανδαρίου, στο *Άγιον Όρος, Φύση-Λατρεία-Τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίων εις το πάλαιον των παράδωδων εκδηλώσεων της Εκδόσεως «Θησαυροί του Αγίου Όρους»*, τόμ. II, Thessaloniki 2008, 37-46. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 5.1.
- ⁷⁷ Millet 1927, πίν. 10.2 και 74.1, αντίστοιχα.
- ⁷⁸ Αλλά και των σωζόμενων στο βόρειο τοίχο της τράπεζας (1322;). Για τις τοιχογραφίες της τράπεζας βλ. D. Djordjević, Mural Painting 1322-1430/1, *Hilandar Monastery*, 243-4. Todić 1999, 359, με βιβλιογραφία. Toutos, Fouteris 2010, αριθ. 5.3.
- ⁷⁹ Djurić 1963, 74-5, 78. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 22-3.
- ⁸⁰ Βλ. Tsigaridas 1999, 27.
- ⁸¹ Marković 1998, 241-2. Ο ίδιος 2015. Πρβλ. D. Djordjević, O pitanju učešća Mihaila Astrape u oslikavanju hilandarskog katolika, *ZLU* 40 (2012), 9-18.
- ⁸² Βλ. Todić 1988, πίν. XIII και Marković 2015, εικ. 60 αντίστοιχως.
- ⁸³ Για τις τοιχογραφίες βλ. A. Xyngopoulos, *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Thessaloniki 1973, 9-13. G. Subotić, S. Kissas, Nadgrobnni natpis sestre despota Jovana Ugljesa na Menikejskoj gori, *ZRVI* 16 (1975), 161-81. Mouriki 1978, 14-5. I. Djordjenić, E. Kyriakoudis, The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres, *Cyrrilometbodanum* 8 (1983), 167-234. Subotić 1996, 170-1. Strati 2007, 15-31, 53-5, 63.
- ⁸⁴ Βλ. Strati 2007, 51.
- ⁸⁵ Πρβλ. την άποψη των H. Belting (1978, 104-5) και D. Mouriki (1978, 12-4), οι οποίοι συσχετίζουν το ύφος του Καλλιέργη με την Κωνσταντινούπολη.
- ⁸⁶ Βλ. ενδεικτικώς Parpulov 2010, 353, αριθ. κατ. XIII.387, εικ. 120.
- ⁸⁷ Για την εικόνα βλ. Djurić 1961, αριθ. 7, πίν. IX. Miljković-Pepk 1967, 219-20, πίν. CLXXXVIII. Chatzidakis 1974, 168. Vokotopoulos 1995, αριθ. 78. Balabanov 1995, 106-7, εικ. 54-5. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 111 (M. Georgievski), με βιβλιογραφία.
- ⁸⁸ Για τις εικόνες βλ. Djurić 1961, αριθ. 9, 11, πίν. XI, XIV. Miljković-Pepk 1967, 220-2, πίν. CXC, CXCI, CXIII Vokotopoulos 1995, αριθ. 78, 79. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 111 (M. Georgievski).
- ⁸⁹ Για τις εικόνες Miljković-Pepk 1967, 220, πίν. CLXXXVIX (Αγ. Δημήτριος), όπου αποδίδονται στο εργαστήριο των Ευτυχίου και Μιχαήλ Αστραπά. *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.13, 2.14 (E. N. Tsigaridas). Tsigaridas 2000, 139-41, εικ. 21, 22. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 13, 14, εικ. 66, 69 (άγιος Δημήτριος) και 67, 68, 70 (άγιος Γεώργιος).
- ⁹⁰ Για την εικόνα βλ. Tsigaridas 2000, 141-2, εικ. 23. Ας σημειωθεί ότι ο ερευνητής αποδίδει την εικόνα της μονής Κουτλουμουσιού στους ζωγράφους, Ευτύχιο και Μιχαήλ Αστραπά.
- ⁹¹ Για την εικόνα βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 17, εικ. 78-82. Ας σημειωθεί ότι ο E. Τοιγαρίδας αποδίδει την εικόνα στο ζωγάφο Καλλιέργη.
- ⁹² Για τις εικόνες βλ. Strati 2007, 43-52, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.
- ⁹³ Για τον Αγιοπετρίτη Βλ. R. S. Nelson, *Theodore Hagiopeitrites, A Late Byzantine Scribe and Illuminator*, Vienna 1990, 133-4. Galavaris 1995, αριθ. 206. E. Lamberz, Νέα στοιχεία σχετικά με τον θεσσαλονικέα γραφέα και διακοσμητή χειρογράφων Θεόδωρο Αγιοπετρίτη, *Β' Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία. Δίκαιο-Θεολογία-Φιλολογία, Θεσσαλονίκη, 26-28 Νοεμβρίου 1999*, Thessaloniki 2003, 85-105. Kadas 2008, 177, αριθ. 47, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ⁹⁴ Για το θέμα βλ. Papamastorakis 1993-1994.



Η «ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ»

ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ ΤΟΥ 14ΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΕΙΤΑΙ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΕΙΖΟΝΟΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΣΤΗ ΝΟΤΙΑ ΕΛΛΑΔΑ ΣΕΙΡΑ ΜΝΗΜΕΙΑΚΩΝ ΕΡΓΩΝ, ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΘΑ ΤΡΕΨΟΥΝ ΤΗΝ «ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ» ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣ ΑΛΛΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΙ ΘΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΟΥΝ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΧΗ, ΜΕ ΕΝΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΔΥΝΑΜΙΚΗ.

[Εικ. 159α,β]
 Άρτα.
 Ι. Ν. Παρηγορίτισσας.
 Τρούλλος.
Χριστός Παντοκράτωρ και Προφήτες.

Η εν λόγω εκδοχή θα αποκρυσταλλωθεί προς το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 14ου αιώνα και στο εξής θα χαρακτηρίζει την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως και των εξαρτώμενων εξ αυτής περιοχών, ως προς την ιδεολογία και την αισθητική¹. Κύριο γνώρισμα της τέχνης αυτής έμελλε να είναι η εντελής σύνταξη με τη ρυθμική αυστηρότητα, ήτοι με τον κλασικισμό. Είναι δε αξιοσημείωτο ότι οι απαρχές του κλασικισμού αυτού σημειώνονται αμέσως μετά την άνοδο στο θρόνο του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (1282) και είναι απόρροια, όπως θα δείξω, σημαντικής χορηγικής δραστηριότητας εκ μέρους μελών της δυναστείας, κυρίως γυναικών², όπως η Θεοδώρα Ραούλαϊνα και η Άννα Παλαιολογίνα.

Στην πόλη της Άρτας σώζεται σπουδαίο, για την κατανόηση των καλλιτεχνικών εξελίξεων της αμέσως προ του 1300 περιόδου, εικαστικό σύνολο, κατά τη γνώμη μου το πρώτο στο οποίο ανιχνεύονται τα χαρακτηριστικά της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως». Πρόκειται για τα ψηφιδωτά στο ναό της Θεοτόκου Παρηγορίτισσας, δηλαδή του πρώην καθολικού της μονής του Ευαγγελισμού³.

Ο ναός, με την πρωτότυπη τυπολογία, τον άφθονο γλυπτικό διάκοσμο και τα ψηφιδωτά στον τρούλλο, ανιδρύεται με εντολή του δεσπότη της Ηπείρου Νικηφόρου Α΄, υιού του Μιχαήλ Β΄ Κομνηνού Δούκα, και της Άννας Παλαιολογίνας Καντακουζηνής, ανιψιάς του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, μεταξύ των ετών 1286 και 1296, όπως μαρτυρεί έμμετρη επιγραφή (εικ. 159α)⁴. Κατά τον Χ. Μπούρα, ο εν λόγω βυζαντινός ναός, μετασκευή προγενέστερου σταυροειδούς εγγεγραμμένου, αποτελεί τη μοναδική ίσως περίπτωση όπου η σύγχρονη Δυτική αρχιτεκτονική επιδρά όχι μόνον στα επιμέρους, αλλά σε βασικές συνθετικές αρχές⁵.

Ο ψηφιδωτός διάκοσμος της Παρηγορίτισσας δεν σώζεται ακέραιος. Στον τρούλλο εικονίζονται ο Χριστός Παντοκράτωρ, στηθαίος και ευλογών (εικ. 159β), και περίξ αυτού ολόσωμοι και «εν κινήσει» προφίτες, καθώς και εξαπτέρυγα μεταξύ αυτών (εικ. 160). Οι μορφές στο δυτικό ήμισυ του ημικυλίνδρου έχουν εκπέσει μετά του κονιάματος. Λείψανα ψηφοθετήσεως διατηρούνται επίσης στα δυτικά κυρίως σφαιρικά τρίγωνα, τα οποία περιελάμβαναν μορφές Ευαγγελιστών, προφανώς. Άγνωστο παραμένει εάν οι κάτωθεν του τρούλλου επιφάνειες του ναού κοσμούντο με ψηφιδωτά. Ορισμένες τοιχογραφίες στην κατώτερη ζώνη χρονολογούνται στα μεταβυζαντινά χρόνια.

Οι σωζόμενες στον τρούλλο προφητικές μορφές είναι μνημειώδεις, ως προς το στήσιμο και τις χειρονομίες. Είναι πληθωρικές και εύρωστες, με κλασικές αναλογίες και σωστή έδραση. Αξιοσημείωτη είναι η απόδοση ιμα-



[Εικ. 160]
Άρτα.
Ι. Ν. Παρηγορίτισσας.
Τρούλλος.
Προφήτες.

τίων και χιτώνων, με τις πλούσιες, εύκαμπτες πτυχώσεις. Οι γραμμώσεις, οι οποίες ορίζουν τη σκοτία των πτυχών όχι μόνον στερούνται οξύτητας, αλλά και αυξομειώνουν το πάχος και την έκτασή τους, προκειμένου να εκφραστεί το ανάγλυφο και η ροή του φωτός. Τα πρόσωπα πλάθονται σε αρμονία με τον κλασικιστικό κανόνα, όπως τον έχει ορίσει η μητροπολιτική παράδοση, ήδη από την εποχή του Ιουστινιανού. Απουσία έντονων περιγραμμάτων, αβρή διαδοχή τόνων και χρήση σκιάσεων είναι δηλωτική της διαπιστώσεως αυτής. Παρά ταύτα στο έργο του ψηφοθέτη της Άρτας τα ανωτέρω γνωρίσματα συνδυάζονται με την τραχύτητα στην από-

δοση του όγκου και ενίοτε με την αδυναμία οργανικής συναρθρώσεως των επιπέδων, όπως ακριβώς παρατηρείται στο σύγχρονο με την Παρηγορίτισσα διάκοσμο της Παναγίας Βελλάς (Κόκκινη Εκκλησιά), έργο του ζωγράφου Βρυένιου και χορηγία του άρχοντα Θεοδώρου Τζιμισκή (1295/6;)⁶. Στην περίπτωση δε του Χριστού Παντοκράτορα στην ασπίδα του τρούλλου (εικ. 159β), το σχέδιο είναι τρόπον τινά αδέξιο, η δε αναλογία ώμων-κεφαλής πλημμελής. Κατά την εκτίμησή μου, τούτο υποδηλώνει καλλιτέχνη άμοιρο εμπειρίας σε ζωγραφική μεγάλων διαστάσεων. Σε συνδυασμό δε με την καλλιγραφική διάθεση που εκφράζεται στην υπό εξέταση μορφή δημιουργούνται υποψίες για Δυτική (= σταυροφορική;) επιρροή στην εικαστική παιδεία του ψηφοθέτη, ιδίως εάν λάβει κανείς υπόψη την «ξένη» αντίληψη, η οποία διέπει το μνημείο στο σύνολό του.

Τα ψηφιδωτά της Παρηγορίτισσας έχουν συνδεθεί με εργαστήριο της Κωνσταντινουπόλεως. Πράγματι τόσο η φιλόδοξη αρχιτεκτονική κατασκευή όσον και η εργασία του ψηφοθέτη αυτό υποδηλώνει. Ειδικότερα τα ψηφιδωτά εμφανίζουν ομοιότητες με εικαστικά έργα της πρωτεύουσας του βυζαντινού κράτους, όπως οι αποσπασματικώς σωζόμενες τοιχογραφίες στο περίστω του καθολικού της μονής Παμμακάριστου⁷. Σημαντική διά το ζήτημα αυτό κρίνεται επίσης η στενότητα στιλιστική σχέση του διακόσμου της Άρτας με την, καίτοι μεταγενέστερη, ευμεγέθη ψηφιδωτή εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας, η οποία φυλάσσεται στο Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών (αριθ. 2513) (αρχές 14ου αι.)⁸. Η εν λόγω εικόνα αποδίδεται σε μητροπολιτικό εργαστήριο, καθώς φαίνεται πως κοσμούσε τον καθεδρικό ναό της μητροπόλεως Ηράκλειας, στο σημερινό Ereğli. Αξίζει να σημειωθεί πως η τεχνοτροπία της εικόνας συνιστά τον πρόσηφο τεχνοτροπικό κρίκο, τον συνδέοντα τα ψηφιδωτά της Άρτας με αυτά στο Vefa Kilise Djami και στο παρεκκλήσιο της Παμμακάριστου. Ένας προσέτι ψηφιδωτός πίνακας, τούτη τη φορά στο Βυζαντινό Μουσείο της πόλεως των Αθηνών (Τ. 145), κοσμεύεται με την Παναγία Γλυκοφιλούσα, φέρουσα τον τίτλο «Η Επίσκεψις»⁹. Η εικόνα, η οποία θεωρείται ότι προέρχεται εκ του ναού της Παναγίας Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια Βιθυνίας (οικοδόμηση μετά το 1336)¹⁰, εμφανίζει όμοια με της Άρτας χαρακτηριστικά. Το ίδιο ισχύει αναφορικά με το σπάραγμα ψηφιδωτής εικόνας με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια, της καλούμενης Calatamauro στο Palazzo Abatellis στο Palermo (τέλη 13ου αι.)¹¹.

Εν πάση περιπτώσει στο διάκοσμο της Παρηγορίτισσας εκδηλώνεται ο απόηχος των νέων τάσεων, ήτοι αυτών που θα κυριαρχήσουν ανάμεσα στα έτη 1290 και 1320. Αναφέρομαι στο μνημειώδες στήσιμο των μορφών, στη συκρατημένη κίνηση, στην ρέουσα πτυχολογία, στην υποχώρηση της οξύτητας των γραμμών, στην αξιοποίηση των σκιάσεων και στα κλασικίζουσας χροιάς πλασίματα.

Επισημαίνεται ότι ομοίου λόγου εικαστικά γνωρίσματα υλοποιούνται σε ένα ακόμη μνημείο της Άρτας, για το οποίο ήδη έχω μιλήσει. Πρόκειται για τη δεύτερη φάση τοιχογραφήσεως του ναού του Αγίου Δημητρίου Κατσούρη, η οποία εκτελείται στα τέλη του 13ου αιώνα¹².

Ο Π. Βοκοτόπουλος και η L. Fundic¹³ έχουν ήδη υποστηρίξει ορθώς ότι οι αριστουργηματικές

αυτές τοιχογραφίες συνδέονται με την Κωνσταντινούπολη. Τώνοντι το εικαστικό τους ιδίωμα είναι ενδεικτικό των τάσεων, οι οποίες θα επικρατήσουν στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου από το 1300 και εφεξής. Το ρωμαλέο στήσιμο και το σφρίγος των μορφών, η «κλειστή» αλλά χαρίεσσα φόρμα, η διάθεση για κίνηση και χιασμούς, ιδίως στην παράσταση της Πεντηκοστής, τα πλούσια ενδύματα, με τα ογκούμενα υπό του ανέμου αποπύγματα και το ανάγλυφο των πτυχώσεων, το ευρύ άνευ εντόνου διαβαθμίσεως σάρκωμα, η απουσία οξέων περιγραμμάτων και εν γένει η ροπή προς την ιδεαλιστική γραφή εκφράζουν αυτές ακριβώς τις τάσεις.

Δύο εισέτι σύνολα του βασιλείου της Ηπείρου μαρτυρούν όμοιες τάσεις. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής των Μεγάλων Πυλών (Πόρτα Παναγιά) στα Τρίκαλα (1283-1289), το οποίο ανεγείρει ο σεβαστοκράτωρ Ιωάννης Άγγελος Κομνηνός Δούκας¹⁴ και βεβαίως η κτητορική παράσταση στο υπό του Νικηφόρου Α΄ ανεγερθέν περίστω του ναού της Παναγίας Παντάνασσας, εγγύς της Φιλιπιάδος, Πρέβεζας (1294)¹⁵.

Την εν λόγω παράσταση δημοσίευσε και χρονολόγησε προ ολίγων ετών ο ακαδημαϊκός Π. Βοκοτόπουλος, τις δε συνοδευτικές επιγραφές ο Γ. Βελένης¹⁶. Η παράσταση περιλαμβάνει τις μορφές του Νικηφόρου Α΄ Κομνηνού Δούκα και της συζύγου του Άννας Παλαιολογίνας. Στην τοιχογραφία εικονίζονται δύο επιπλέον πρόσωπα, τέκνα των ανωτέρω. Στο άνω μέρος της συνθέσεως εικονίζεται η Θεοτόκος σε προτομή με τον Χριστό Εμμανουήλ στον κόλπο της και δύο συνοδούς αγγέλους σε στάση ικεσίας. Η Παναγία εκτείνει τα χέρια προς τα κάτω, προσφέροντας βασιλικό στέμμα σε κάθε ένα εκ των δύο κύριων ηγεμονικών προσώπων. Επιγραφές γεμίζουν τον κάμπο της παραστάσεως. Οι δύο κύριες μορφές, του Νικηφόρου και της Άννας δεν σώζονται σε καλή κατάσταση και επομένως ολίγον συνεισφέρουν στην κατανόηση της τέχνης του ζωγράφου. Ωστόσο, η Θεοτόκος και οι συνοδοί άγγελοι σώζονται ικανοποιητικώς, κομίζοντας τις απαραίτητες εικαστικές πληροφορίες.

Στην υπό σχολιασμό παράσταση οι μορφές είναι κομψοεπείς, με ραδινές αναλογίες. Το σχέδιο των κεφαλιών της Θεοτόκου και των αγγέλων είναι επίσης κομψό και επίμηκες. Η πτυχολογία διαμορφώνεται με απαλές γραμμώσεις και ήπια τονική διαβάθμιση, που δηλώνει την κόλπωση των πτυχώσεων. Σημαντική κρίνεται η διαχείριση του φωτός στο μαφόριο της Παναγίας. Το φως ρέει στα αριστερά της μορφής. Είναι αξιοσημείωτο ότι η ταινία φωτός «τρέχει» στο περίγραμμα του αριστερού ώμου και βραχίονα, στοιχείο ασύννηθες στο 13ο αιώνα, αλλά οικείο στην παράδοση των αρχών του 14ου. Προς τούτοις, τα πρόσωπα πλάθονται με σχολαστική διάθεση και ήπια περιγράμματα. Η σάρκα δεν εκτείνεται ως τα όρια του σχήματος, αλλά περιορίζεται προς το κέντρο, αφήνοντας ορατό ικανό τμήμα του προπλασμού-σκιάς. Η επινόηση αυτή είναι εξόχως σημαντική, όχι μόνον διότι διακρίνει το έργο από τα σύγχρονά του, στην Περίβλεπτο Αχρίδα και στο Πρωτάτο, αλλά διότι προαναγγέλλει τις εξελίξεις στη ζωγραφική της Κωνσταντινουπόλεως των αρχών του 14ου αιώνα.

Κατά την εκτίμησή μου, η αριστοκρατική προέλευση και ο κλασικισμός των ψηφιδωτών της Παρηγορίτισσας, των τοιχογραφιών της δεύτερης φάσεως στον Άγιο Δημήτριο Κατσούρη, αυτών στην Πόρτα Παναγιά, της παραστάσεως της Φιλιπιάδος, κυρίως δε των αριστουργηματικών τοιχογραφιών, προσφάτων αποκαλυφθέντων σε υπό ανασκαφή ναό της περιοχής¹⁷ αποδεικνύει ότι εργαστήρια της Βασιλεύουσας διασπείρονται και δραστηριοποιούνται στην Ήπειρο επί Νικηφόρου Α΄ (1267-1298) και Άννας Παλαιολογίνας, φιλόδοξων ηγεμόνων, με τυχοδιωκτική πολιτική αντίληψη. Τα εργαστήρια αυτά φαίνεται να ευνοούν και να διαμορφώνουν το εικαστικό εκείνο ιδίωμα, το οποίο θα γίνει του συρμού στην Κωνσταντινούπολη στις δύο πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα. Η παρουσία γνωρισμάτων της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως» για πρώτη ίσως φορά στην Παρηγορίτισσα είναι ασφαλώς άξια σημειώσεως, διότι υποδηλώνει τον ζωτικής σημασίας ρόλο της Άννας Παλαιολογίνας στην ανάπτυξη και διαμόρφωση του μητροπολιτικού κλασικισμού της εποχής του Ανδρόνικου Β΄¹⁸. Θυμίζω δε ότι η Άννα είναι αδελφή της Θεοδώρας Ραούλαινας, γνωστής επίσης για τη χορηγική της δραστηριότητα και για τη σχέση της με λαμπρά έργα ζωγραφικής, όπως οι μικρογραφίες του υπ' αριθμόν 1208 κώδικα του Βατικανού.

Προς ενίσχυση των ανωτέρω αξίζει να προσάγω άποψη του αείμνηστου Α. Ξυγγόπουλου. Ο ρέκτης ερευνητής εξετάζων την περίφημη εικόνα του Μεγάλου Μετεώρου με την Ψηλάφηση του Θωμά (1372-1384) αλλά και όσες φέρουν πορτρέτο της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Preljubović, αναφέρει τα εξής αξιοπρόσεκτα: *Ἡ διάφορος αὐτῇ μορφή τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς δὲ ἡδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ ὡς περαιτέρω ἐξέλιξις τῆς λαμπρᾶς καλλιτεχνικῆς ἀνδήσεως τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου κατὰ τὸ τελευταῖον ἰδίως τέταρτον τοῦ 13ου αἰῶνος ... πρόκειται περὶ διαφόρου μορφῆς τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς τεχνοτροπίας, ἡ ὁποία διεπλάσθη εἰς τὰ Ἰωάννινα, τὴν πρωτεύουσάν τοῦ κατὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος ἀποσπασθέντος τμήματος ἐκ τοῦ παλαιοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου. Πρὸς τοῦτοισι ὁ συγγραφέας σημειώνει πὼς οἱ ἐν λόγῳ εἰκόνες εἶναι ξέναι ... ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας πρὸς τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν τοῦ Δεσποτάτου ... καθὼς φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Παρηγοριτίσσης τῆς Ἀρτῆς, ὅπως καὶ αἱ διακοσμῆσεις τῶν ἄλλων ἐκκλησιῶν τοῦ Δεσποτάτου, ὀφείλονται εἰς τεχνίτας ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἢ ἐκ Θεσσαλονίκης¹⁹.*

Ὡς εἶναι προφανές, ὁ Α. Ξυγγόπουλος υποστηρίζει ὅτι τὸ σύνολο τῶν εξεασθέντων ὑπ' αὐτοῦ εικόνων τοῦ ὅψιμου 14ου αἰῶνα, ἀποτελεῖ «σχολή» τοπικὴ (τῶν Ἰωαννίνων), τῆς ὁποίας οἱ καταβολές δέον νὰ ἀναγνωρισθοῦν στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Ἀννας Παλαιολογίνας. Ἡ δὲ τέχνη τοῦ Δεσποτάτου εἶναι προϊόν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἢ τῆς Θεσσαλονίκης. Βεβαίως, ὡς θὰ γίνῃ φανερό σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς μελέτης, ἡ τεχνοτροπία τῶν εικόνων τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας δὲν ἔχει τοπικὸ χαρακτῆρα, ὅπως σύγχρονες οἱ τοιχογραφίες τῶν Μετεώρων. Ἀντιθέτως, αὐτὴ συντάσσεται με τὸ κλασικιστικὸ ρεῦμα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, πράγμα τὸ ὁποῖο ἀρνεῖται ὁ Α. Ξυγγόπουλος, προκειμένου νὰ στοιχειοθετηθεῖ ἡ «σχολὴ τῶν Ἰωαννίνων». Ἐντούτοις, αὐτὸ που ἔχει σημασία εἶναι ὅτι ὁ ερευνητὴς ἀντιλαμβάνεται στὰ 1963/4 ὅτι στὴν Ἠπειρο, ἥδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα, παράγεται λαμπρὴ ζωγραφικὴ, με ἰδιαίτερο χαρακτῆρα καὶ ἄρτια τεχνικὴ, ἡ ὁποία μάλιστα συνδέεται στενῶς με τὴν πρωτεύουσα τοῦ Βυζαντίου.

Ἐπισημαίνεται πὼς τὸ κλασικίζον ρεῦμα που, συμφώνως πρὸς τὰ ἰσχύοντα δεδομένα, ἀναπτύσσεται καὶ διασπείρεται ἱκανῶς στὴν Ἠπειρο στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνα, ἐνδημῇ παρὰλλῆλως στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν ευρύτερη περιοχὴ τῆς. Δυστυχῶς τὰ σωζόμενα ἐδῶ ευρήματα εἶναι πολὺ λιγότερα καὶ σὲ κατάστασι ἀκρῶς ἀποσπασματικὴ. Τούτα, ὠστόσο, ἀποκαλύπτουν ἐπίπεδο ἀνάλογο τῆς τέχνης «τῆς Ἠπείρου», εἴν ὅχι υπέρτερο τῆς τελευταίας.

Στὸ Διδυμότειχο, περιοχὴ ὑψίστης πολιτικῆς σημασίας καὶ ἀμέσου ἐξαρτήσεως ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, σῶζεται παρεκκλήσιο, συναπτό στο ναὸ τοῦ Ἀγίου Ἀθανασίου (19ος αἰ.). Στὸ παρεκκλήσιο αὐτὸ ἐντοπίστηκε πλῆθος λειψάνων κονιάματος με εἰκονογράφηση καθὼς καὶ τοιχογραφίες *in situ*, σὲ ἀποσπασματικὴ ὁμῶς μορφή²⁰. Ἐνα ἐκ τῶν πλεόν ἐντυπωσιακῶν σπαραγμάτων περιλαμβάνει κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, ὅχι ἀκέραια (δ' τέταρτο 13ου αἰ.)²¹. Παρότι τὸ δείγμα δὲν ἐπαρκεῖ γιὰ νὰ διαφωτίσῃ πλήρως γιὰ τὶς εἰκαστικὲς προθέσεις τοῦ διακόσμου, ἡ ἐξοχή τεχνικὴ τοῦ προτείνει ὅχι μόνον σχέση με τὴν νηγετικὴ τάξι τῆς Βασιλεύουσας, κατὰ τὸν R. Ousterhout, ἀλλὰ καὶ τὴν ὄντως μοναδικὴ καλλιτεχνικὴ τοῦ αξία.

Ἐκ πρώτης ὁψεως ἡ ἐν λόγῳ ζωγραφικὴ ἐμφανίζει ἀναλογίες με τὸ γραπτό σύνολο τῆς μονῆς Sorocani, συμφώνως πρὸς τὴν ἄποψιν τοῦ μελετητῆ τοῦ μνημείου R. Ousterhout. Πράγματι ἡ σύγκρισις τῆς ὑπὸ σχολιασμό μορφῆς με τὶς μορφές τοῦ Χριστοῦ στὴ Sorocani υποδεικνύει ἀξιοσημείωτη συνάφεια μεταξὺ τῶν. Τὸ γεγονός αὐτὸ εἶναι ζωτικῆς σημασίας, καθὼς τεκμηριώνει τόσο τὴν διάχυσι τοῦ ιδιώματος τοῦ ζωγράφου τῆς μονῆς Sorocani ὅσον καὶ τὴν μνητροπολιτικὴν καταγωγὴν. Ἐντούτοις, προσεκτικότερη ἀνάγνωσις τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου στὸ Διδυμότειχο υποδεικνύει συσχετισμὸ με σύνολα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (εἰκ. 122), αὐτὲς στὸ ναὸ τῆς Bogorodiča Ljeviška καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Δεήσεως στὸ ὑπερῶο τῆς Ἀγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (εἰκ. 161). Μάλιστα, ἡ ἐκτέλεσις καὶ ἡ λαμπρὴ ποιότητι τῆς ἐργασίας που ἐξετάζω παραπέμπει ἐπίσης σὲ δείγματα ἀπὸ τὸν ὅρον τῶν εικόνων, ὅπως αὐτὴ με τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα στὴ μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών (εἰκ. 156).

Η εν λόγω εικαστική «αμφιλογία» είναι ενδεικτική της χρονολογήσεως του έργου μεταξύ των ετών 1270 και 1310, ήτοι περί το 1290. Αφετέρου το εικαστικό τούτο λείψανο υποδηλώνει τη μητροπολιτική παιδεία του καλλιτέχνη, εφόσον η εργασία του συνδέεται κατ' άμφω με δύο εκ των λαμπρότερων εικαστικών έργων της παραδόσεως της αυτοκρατορικής πρωτεύουσας, τις τοιχογραφίες της μονής Σοροκανί και το ψηφιδωτό της Δεήσεως στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως. Επισημαίνεται ότι το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των τοιχογραφιών του 13ου αιώνα στο σπηλαιώδη ναό των Αγίων Θεοδώρων εγγύς των Φερών, εισέτι αναξιοποιήτων εκ της ερεύνης²².

Στην ίδια την πρωτεύουσα του Βυζαντίου σώζεται σειρά επιτοιχείων διακόσμων, οι οποίοι εκπονούνται την περίοδο αυτή εξ ενός, ως φαίνεται εργαστηρίου. Ένα εκ των καλύτερων εικαστικών προϊόντων του εργαστηρίου αυτού είναι οι σωζόμενες τοιχογραφίες στο νότιο περίστω του καθολικού της μονής Παμμακάριστου. Οι εν λόγω παραστάσεις είναι ασφαλώς παλαιότερες των ψηφιδωτών του συναπτού στο καθολικό παρεκκλησίου, το οποίο κτίζεται σε δύο μάλλον φάσεις, με την αρχική μεταξύ των ετών 1302/3 και 1305/8²³. Μάλιστα, κατά τον H. Belting, οι τοιχογραφίες φιλοτεχνούνται κατ' εντολή του Πρωτοστράτορα και κτήτορα της μονής Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη, μεταξύ των ετών 1282 και 1293, κατά την A. Effenberger²⁴.

Ένα προσέτι δείγμα της εργασίας του ίδιου εργαστηρίου αποτελούν τα λείψανα τοιχογραφιών στο ναό της Αγίας Ευφημίας, αρχικώς στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινουπόλεως²⁵, καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιακώβου, συναπτό αρχικώς στο ναό της Θεοτόκου Χαλκοπρατείων και σήμερα κάτωθεν ξενοδοχείου. Κατά τα «Πάτρια», το προρρηθέν παρεκκλήσιο κτίζεται από τον αυτοκράτορα Ιουστίνο Β΄ (565-578) και τη σύζυγό του Σοφία. Την ταύτιση και δημοσίευση των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου οφείλουμε στο χαλκέντερο ερευνητή C. Mango²⁶.

Τα ανωτέρω τρία σύνολα, παρότι εξίτηλα στο μεγαλύτερο μέρος τους και σε μορφή σπαραγμάτων, δύνανται να πληροφορήσουν για την ύπαρξη ικανής καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Κωνσταντινούπολη κατά τα τέλη του 13ου αιώνα αλλά και για τις τάσεις της περιόδου.

Όσον αφορά στην απόδοση του χώρου δεν είναι δυνατό να ειπωθούν πολλά, λόγω των αμελητέων, ως προς το θέμα, ευρημάτων. Στην περίπτωση της μονής Παμμακάριστου, στην παράσταση με τον Ααρών και του υιού του ενώπιον της αγίας τραπεζής του ναού, το υψηλό αρχιτεκτόνημα που κλείνει το βάθος της σκηνής δεν αποστασιοποιείται από τα δεδομένα της εποχής. Εντούτοις, η Παναγία, που εικονίζεται σε μονοχρωμία στο άνω τμήμα του αρχιτεκτονήματος, προβάλλεται σε μερικώς ανοικτή δίφυλλη θύρα. Οι διαγώνιοι άξονες των φύλλων συγκλίνουν προς το κέντρο. Αξίζει δε να ειπωθεί ότι οι τρεις ιερές μορφές καλύπτουν το μισό από το ύψος του ιστορημένου κτηρίου, δημιουργώντας ούτω εύλογη σχέση μεταξύ του «εσωτερικού» χώρου και των ανθρώπινων μορφών. Στη σκηνή με το Μαρτύριο της Αγίας Ευφημίας (αριθ. 12) στον ομώνυμο ναό εικονίζεται λέβητας, ορατός εκ των άνω, εντός του οποίου βρίσκεται η Αγία δεόμενη. Το λέβητα περιβάλλει ημικυκλική loggia με τοξοστοιχία. Στα δύο άκρα της υψώνονται πύργοι με κωνική επίστεψη και ανοίγματα καθ' ύψος. Η ανοικτή στοά δίνει εντύπωση βάθους, παρά τη συμβατική της αποτύπωση, εξ αφορμής της ημικυκλικής της χαράξεως.

Ός προς το σχέδιο των μορφών θα έλεγα πως σε όλες τις ανωτέρω περιπτώσεις αυτές έχουν ραδινές αναλογίες, μελετημένη έδραση και άρθρωση και, τέλος, «κλειστό» περίγραμμα, δηλαδή συγκέντρωση και εγγραφή της μορφής στο γεωμετρικό της σχήμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή της Θεοτόκου στην Παμμακάριστο, αλλά και της Αγίας Ευφημίας στον ομώνυμο ναό, με το στάσιμο και άνετο σκέλος, χαρακτηριστικό της μητροπολιτικής παραδόσεως. Το ίδιο μαρτυρεί και η πτυχολογία. Γραμμώσεις και ταινιωτά φώτα διαδέχονται άλληλα, με ήπια τονική διαβάθμιση και διάθεση φυσιοκρατική, που αναδεικνύει τις αναδιπλώσεις. Τα πρόσωπα αποδίδονται επίσης με αβρότητα. Τα περιγράμματα είναι ενσωματωμένα στη φόρμα και διόλου αυστηρά. Τα σαρκώματα διαβαθμίζονται με διάκριση, συνδέονται δε οργανικώς με τον προπλασμό. Τα φώτα συνιστούν λάμπεις φωτός και όχι αφορμή για περιγραφή των ανατομικών όγκων, γεγονός που προαναγγέλλει τις εξελίξεις στη μητροπολιτική τέχνη των αρχών του 14ου αιώνα.

Σε εργαστήριο της Κωνσταντινουπόλεως προσγράφονται δικαίως δύο ευμεγέθεις ψηφιδωτές εικόνες της μονής Ξενοφώντος στον Άθω, που αρχικώς είχαν θεωρηθεί ως επιτοίχια έργα. Πρόκειται για τις εικόνες του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Δημητρίου, οι οποίες είναι σήμερα αναρτημένες στις παραστάδες του ιερού Βήματος του παλαιού καθολικού. Η τιμητική αυτή θέση οφείλεται στο γεγονός ότι στον άγιο Γεώργιο είναι αφιερωμένο το καθολικό της μονής, ενώ στον άγιο Δημήτριο το συναπτό σε αυτό παρεκκλήσιο. Οι δύο τούτοι αναθηματικοί πίνακες συγκαταλέγονται μεταξύ των αριστουργημάτων των μνητροπολιτικής ζωγραφικής αλλά και μεταξύ των σπουδαιότερων κειμηλίων του Αγίου Όρους²⁷.

Οι δύο Μεγαλομάρτυρες εικονίζονται ολόσωμοι και υπό γωνία, στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο σε ένδειξη συνομιλίας και βεβαίως δεόμενοι προς τον ευλογούντα αυτούς Χριστό. Ο Χριστός προκύπτει εξ ημικυκλίου ουρανού στις άνω γωνίες των εικόνων, δεξιά και αριστερά των Αγίων αντιστοίχως. Είναι ενδεδυμένοι με αυλική αμφίεση, ήτοι ποδήρη χιτώνα και χλαμύδα, στερεωμένη στον ώμο με πόρπη. Τα ενδύματα είναι πλήρως διακοσμημένα με χρυσογραφημένα επιρράμματα και γεωμετρικά κοσμήματα. Επισημαίνεται ότι η επιλογή της χρυσογραφίας για την απόδοση των ενδυμάτων προξενεί εντύπωση επίπεδης επιφάνειας, καίτοι συνέχει τη μορφή με το χρυσό της βάθος. Εντούτοις, ο καλλιτέχνης επιχειρεί αποτύπωση των αναδιπλώσεων είτε με μελανές γραμμώσεις, δηλωτικές της σκοτίας των πτυχώσεων, είτε με χρυσές γραμμώσεις, ενδεικτικές των φωτεινών ακμών των πτυχώσεων. Οφείλω να υπογραμμίσω στο σημείο αυτό ότι η μέσω της χρυσοκονδυλιάς απόδοση του όγκου των πτυχώσεων, όταν μάλιστα αυτή σκοπεύει να δηλώσει το πολυτελές και αγλαό των αυλικών ενδυμάτων, συνιστά τεχνική επιλογή, της οποίας το αποτέλεσμα σπανίως αποτιμάται θετικώς. Στην περίπτωση όμως των ψηφιδωτών πινάκων της μονής Ξενοφώντος η πρόθεση του καλλιτέχνη στέφεται από επιτυχία.

Όμως ό,τι καθιστά τα δύο εξεταζόμενα έργα αριστουργήματα της ευρωπαϊκής μεσαιωνικής τέχνης είναι η απόδοση των προσώπων. Εντυπωσιάζει, καταρχάς, το σφρίγος και φυσικότητα των μορφών, ως αποτέλεσμα της εσωτερικής αρμογής των επιμέρους όγκων και επιπέδων. Η σάρκα διαβαθμίζεται σε αρμονία με το ανατομικό υπόβαθρο. Φώτα και ερυθρά υποσκιάσματα συνεχονται οργανικώς με απαλές σκιάσεις, πραγματώνοντας την αναγκαία και κατά φύση ενότητα της φόρμας. Προσέτι τούτο ισχύει για τα περιγράμματα. Αυτά διαθέτουν πλαστικό χαρακτήρα. Προκύπτουν μέσω των βυθισμένων στη σκιά εισεχόντων σημείων, σε έκταση και τόνο διαφορετικό κατά περίπτωση. Ας σημειωθεί ότι ο λαμπρός ψηφιδωτής αντιλαμβάνεται το σκιοφωτισμό ως ενδεικτικό του τρισδιάστατου όγκου και της ενότητας της μορφής. Εξ αφορμής τούτου, οι μαύρου χρώματος γραμμώσεις, οι οποίες τοποθετούνται, ως είθισται, στο περίγραμμα της κόμης και των ανατομικών όγκων, έχουν απολέσει τον περιγραφικό τους χαρακτήρα. Έχουν δε μεταμορφωθεί σε φόρμες, ήτοι σε επίπεδα, τα οποία ορίζουν το χώρο και τις διαστάσεις της φόρμας. Επί παραδείγματι, στην εράσμια μορφή του Αγίου Γεωργίου²⁸ το περίγραμμα της κόμης δεν ορίζει συνεχής αδιατάρακτη γραμμή. Αντιθέτως, έκαστος βόστρυχος τονίζεται με μαύρη γραμμή, της οποίας η «διαδρομή» απολήγει ομαλώς αμέσως πριν την έναρξη της επόμενης. Η «λύση» αυτή υποδηλώνει αλλοία αντίληψη, εξόχως φιλοπρόοδη, καθώς αντιμετωπίζει τις γραμμές (όπως και τα φώτα) ως τμήμα της φόρμας με συγκεκριμένη σχέση προς το φως και το χώρο. Όμοια αντίληψη εκφράζεται επίσης στην αποτύπωση των οφθαλμών. Μαύρο, κομψό και αυξομειούμενο περίγραμμα τοποθετείται μόνον στο άνω βλέφαρο, και αυτό βεβαίως ομού με καστανού χρώματος παράλληλο περίγραμμα. Η πρακτική αυτή στόχο έχει να αμβλύνει την περιγραφικού χαρακτήρα συνήθεια της παλαιότερης τέχνης, σε συνδυασμό με την αρκούντως δυσδιάκριτη γραμμή, τη δηλούσα το κάτω βλέφαρο. Ας σημειωθεί ακόμη ότι θερμού χρώματος γραμμή τονίζει μόνον το κάτω σκιασμένο όριο των δακτύλων, ενώ το άνω ορίζει υπόλευκη γραμμή, δηλωτική του φωτός. Κοντολογίς, όλα τα επιμέρους γραμμικά και μη στοιχεία συνεχονται με σοφία μεταξύ τους και με το όλο, προσδίδοντας στις δύο ψηφιδωτές μορφές χάρη, ευγένεια και φυσικότητα άξια θαυμασμού.

Με δεδομένη την απουσία γραπτών μαρτυριών, σχετικώς με τα ψηφιδωτά της μονής Ξενοφώντος, η προηγηθείσα τεχνοτροπική και τεχνική ανάλυση θέτει ζήτημα χρονολογήσεως. Ο Α. Ξυγγόπουλος και ο Ι. Ταβλάκνης²⁹ τοποθετούν τις εικόνες στα τέλη του ΙΙου αιώνα, κατά την περίοδο ανα-

καινίσεως και ανασυστάσεως της μονής από τον *Μέγα Δρουγγάριο της Βίγλης* Στέφανο. Ως γνωστόν, ο εν λόγω αξιωματούχος εγκαθίσταται στη μονή το έτος 1078, μετονομασθείς Συμεών μοναχός. Ο Συμεών θα ανακαινίσει τη μονή και θα πλουτίσει αυτήν με σκεύη λατρείας, εικόνες κ.α. Μάλιστα, σε απογραφικό πρακτικό του Πρώτου Παύλου του Ιουλίου του έτους 1089 αναφέρεται ότι ο Συμεών είχε κατασκευάσει πέντε εικόνες, μεταξύ αυτών μία του Αγίου Γεωργίου και μία του Αγίου Δημητρίου³⁰. Εντούτοις, τίποτε δε βεβαιώνει ότι οι δύο εικόνες του εγγράφου αντιστοιχούν στις σήμερα αναρτημένες στο καθολικό της μονής. Προς τούτοις, οι δύο ερευνητές συνδέουν τις δύο εικόνες με την τέχνη των ψηφιδωτών της μονής Δαφνίου, σε μια προσπάθεια να χρονολογήσουν αυτές στα τέλη του 11ου αιώνα. Ωστόσο, η προηγηθείσα ανάλυση έδειξε πως ουδέν ουσιώδες συνδέει τα δύο σύνολα. Στο Δαφνί διατηρείται ο περιγραφικός χαρακτήρας των γραμμών και εν γένει των επιμέρους στοιχείων. Παρά τον κλασικισμό που εκφράζουν, χαρακτηριστικός της εποχής του Αλεξίου Α΄ Κομνηνού, οι μορφές στο Δαφνί αποτελούν «άθροισμα» μορφικών στοιχείων, χωρίς ουσιώδη συνοχή. Για το λόγο αυτό, τα περιγράμματα λειτουργούν αυτοτελώς, ως στοιχεία διακοσμητικής περιγραφής, ανεξάρτητων από τα μέρη της φόρμας. Είναι δε φανερό πως τούτο δεν ισχύει στην περίπτωση του ψηφιδωτού των εικόνων της μονής Ξενοφώντος.

Αφετέρου, ο Ο. Demus και ιδίως ο Ε. Τσιγαρίδας χρονολογούν τα ψηφιδωτά στον όψιμο 12ο αιώνα, συγκρίνοντας αυτά με άλλα μνημειακά έργα της περιόδου³¹. Τονίζω όμως και πάλιν ότι η ποιότητα και η πλαστικότητα των ψηφιδωτών εικόνων της μονής Ξενοφώντος δεν γνωρίζει παράλληλο, παλαιότερο του τέλους του 13ου αιώνα. Σημειωτέον προς τούτοις ότι η χάραξη των ελίκων στο αυτί του Αγίου Δημητρίου είναι επιλογή άγνωστη στην ζωγραφική των Κομνηνών. Απεναντίας, συναντά κανείς ομοίās τάξεως εργασίες στον όψιμο 13ο αιώνα, όπως οι μικρογραφίες του υπ' αριθμόν 5 Ευαγγελισταρίου της μονής Ιβήρων και οι τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου. Μάλιστα, στον τελευταίο ναό εκφράζεται η ίδια ακριβώς αντίληψη, ως προς τη χρήση των περιγραμμάτων για την απόδοση των διαστάσεων της μορφής και του χώρου και εν γένει ως προς την ενότητα της φόρμας. Η προφανής σχέση των δύο επιτοίχιων εικόνων της μονής Ξενοφώντος με το έργο του ζωγράφου του Πρωτάτου είναι δηλωτική της χρονολόγησής τους στα χρόνια αμέσως προ του 1300.

Η τέχνη και η τεχνική των ανωτέρω εξετασθέντων συνόλων, σε συνδυασμό μάλιστα με τις μικρογραφίες κωδίκων και ειλπτών, που με βεβαιότητα συνδέονται με την ηγετική τάξη της Βασιλεύουσας, για τα οποία έγινε και θα γίνει λόγος κατωτέρω, αποδεικνύει καταρχάς ότι η ζωγραφική των εργαστηρίων της Κωνσταντινουπόλεως της προ του 1300 περιόδου γνωρίζει άνθηση, ανάλογη αυτής που εκδηλώνεται στα σύγχρονα μνημειακά και μη έργα της Μείζονος Μακεδονίας. Υποδηλώνει αφετέρου την εμμονή της Κωνσταντινουπόλεως στην κλασική φόρμα. Αξίζει δε να επισημανθεί ότι ο κλασικισμός των πρώτων χρόνων της βασιλείας του Ανδρόνικου Β΄, εμφανής στα αριστοκρατικής χορηγίας μνημεία της Ηπείρου, της Ανατολικής Θράκης και της Κωνσταντινουπόλεως, υποδηλώνει όχι μόνον το αταλάντευτο και άτρεπτο της μητροπολιτικής καλαισθησίας αλλά και την κεντρομόλο ισχύ της, εντός των ορίων της προ του 1300 βυζαντινής επικράτειας.

Το κλασικιστικό ρεύμα του όψιμου 13ου αιώνα θα τύχει μεγάλης αναπτύξεως αλλά και αποκρυσταλλώσεως στις αρχές του 14ου. Η μητροπολιτική παραγωγή θα εκφραστεί με τρόπο θαυμαστό στο σημαντικότερο μνημειακό έργο της πρώιμης αυτής περιόδου του 14ου αιώνα, που δεν είναι άλλο από τον ψηφιδωτό πίνακα με τη Δέηση στο υπερώο του καθεδρικού ναού της Βασιλεύουσας, της Αγίας του Θεού Σοφίας, το *opus magnum* της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής αλλά και ένα *άπιαξ* στην τέχνη του Βυζαντίου (εικ. 161)³².

Παρά το πλήθος και τη διακύμανση των σχετικών χρονολογήσεων από τον 11ο έως το 15ο αιώνα και παρά την απουσία ιστορικών μαρτυριών, είναι πλέον αποδεκτό από τους ερευνητές ότι ο πίνακας κατασκευάστηκε στα 1261, στο πλαίσιο της σχετικής με την ανακαίνιση του ναού δραστηριότητας, λόγω της αναμενόμενης τελετής στέψεως του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου τα Χριστούγεννα του ίδιου έτους. Και είναι αλήθεια ότι ο ιστορικός Παχυμέρης ισχυρίζεται ότι ο Μι-

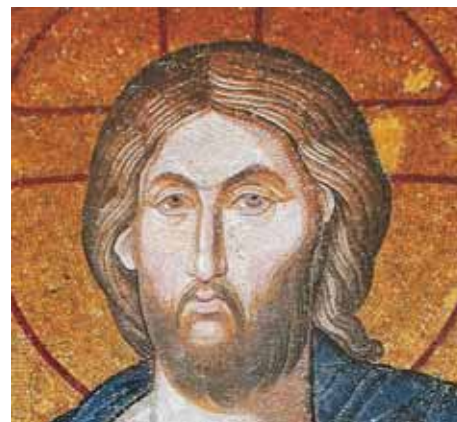
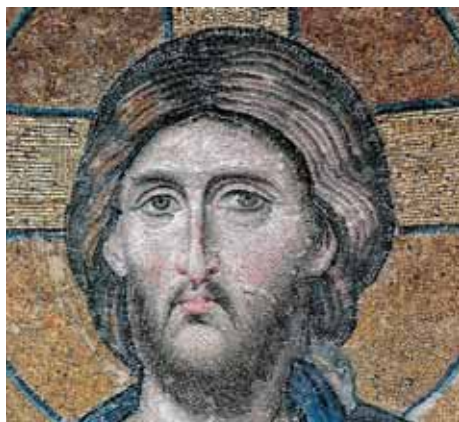


[Εικ. 161]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Ν. Αγίας Σοφίας.
Η Δέηση.

χαίλ επιδιόρθωσε και ανακαίνισε τα μέρη εκείνα του καθεδρικού της Αγίας Σοφίας, τα οποία είχαν τροποποιήσει οι Λατίνοι, και ότι αφιέρωσε σε αυτόν πλήθος ιερών αναθημάτων³³. Ωστόσο, δεν αναφέρει κάτι συγκεκριμένο, και οπωσδήποτε δεν λέει τίποτε για το υπό εξέταση ψηφιδωτό, που εάν είχε φιλοτεχνηθεί ειδικώς για την περίπτωση της στέψεως του αυτοκράτορα, δύσκολα νομίζω θα το είχε λησμονήσει αυτός αλλά και οι συνεχιστές του ιστορικού³⁴. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως η χρονολόγηση στα 1261 ενός έργου με τέτοια υψηλή τεχνική και πλαστική ποιότητα δεν μπορεί να δικαιολογηθεί, εάν κανείς λάβει υπόψη το γεγονός ότι η τέχνη αυτή βρισκόταν σε μακρά ύφεση. Επιπλέον το ώριμο και μάλλον ακαδημαϊκό εικαστικό ιδίωμα του ψηφιδωτού φαντάζει μετέωρο στο πλαίσιο της περί το 1260 ζωγραφικής του Βυζαντίου, εφόσον δεν υφίσταται κανένα ισάξιο μνημειακό παράλληλο³⁵. Εντούτοις, η Μ. Παναγιωτίδη συνδέει το εξεταζόμενο έργο με τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου και Παντελεήμονος στη Βοjana (1259), οι οποίες, πράγματι, εμφανίζουν εκλέπτυνση ανάλογη με αυτήν του ψηφιδωτού της Βασιλεύουσας³⁶. Αλλά έχω ήδη υποστηρίξει πως η στιλιστική ομοιότητα των δύο έργων είναι συμπτωματική, εξαιτίας κυρίως της αλλοιώσεως που παρουσιάζει το σύνολο της Βοjana. Επομένως τίποτε δεν βεβαιώνει την κατασκευή του πίνακα της Δεήσεως το έτος 1261, παρά τα επιχειρήματα του R. Cormack και παρά τη θετική, ως προς τη χρονολόγηση αυτή, στάση όλων σχεδόν των Βυζαντινολόγων.

Ας δούμε όμως τι μπορεί να προσφέρει η μελέτη του ψηφιδωτού της Δεήσεως και ειδικότερα η συγκριτική εξέταση της μορφής του Χριστού με τις ομοίου λόγου μορφές, οι οποίες προηγούνται και έπονται αυτής.

Έδειξα πως στο 13ο αιώνα επικρατεί εν γένει «αδιαφορία» για ουσιαστική εκμετάλλευση του σκιοφωτισμού στην απόδοση της φόρμας, κατά κύριο λόγο στην εντοίχια ζωγραφική. Έγινε επίσης φανερό πως στα μέσα του αιώνα αυτού, ακόμα και στα πλέον προοδευτικά μνημειακά έργα τα πρόσωπα δέχονται τον απόηχο της μορφικής και φυσιογνωμικής σχηματικότητας της ύστερης κομνηνικής περιόδου. Θα έλεγα ακόμη πως η αρμογή ή άλλως η δομή τους είναι ορατή στην επιφάνεια, εννοών με αυτό πως τα επιμέ-



ρους στοιχεία του προσώπου συναρθρώνονται σε ένα επίπεδο, ωσάν «puzzle», χωρίς να προδίδουν εσωτερικό δεσμό. Το ίδιο ισχύει και για τις πτυχώσεις. Αυτές είναι ανεξάρτητες από το φέρον σώμα, ιδίως στην περίπτωση της Βοjana. Ουδέν εξ αυτών απαντά στην περίπτωση του ψηφιδωτού της Αγίας Σοφίας, παρά το γεγονός ότι και τούτο το έργο δεν απομακρύνεται από τη μεσαιωνική παράδοση.

Προχωρώντας περαιτέρω και θέτοντας υπό σύγκριση τη μορφή του Χριστού στο υπερώο της Αγίας Σοφίας (εικ. 162α) με αυτήν στο ΝΑ πεσό του Πρωτάτου (εικ. 162β) και με αυτήν στο ναό της μονής της Χώρας, που φέρει την προσωνυμία *η Χώρα των Ζώντων* (εικ. 162γ) καταλήγω στα εξής: η μορφή της Αγίας Σοφίας έχει αρμονικότερες αναλογίες εν σχέση με αυτήν του Πρωτάτου (σχέση ύψους κεφαλής με φάρδος ώμων). Οσοστό στερείται, ως ένα βαθμό, της κινήσεως που υποδηλώνεται στη μορφή της μονής της Χώρας, με την προς τα κάτω υποχώρηση του δεξιού ώμου του Χριστού και την έκκεντρη θέση της σφαγής του λαιμού. Το περίγραμμα της κεφαλής του Χριστού στο Πρωτάτο εγγράφεται σχεδόν σε κύκλο, η κεφαλή όμως της Αγίας Σοφίας τείνει προς το ωοειδές. Στη μορφή της Αγίας Σοφίας η χαμηλή τονικότητα στα ενδύματα, σε συνδυασμό με τη ρέουσα πλαστικότητα της πτυχολογίας, είναι μεν χαρακτηριστική της τέχνης εικόνων και μικρογραφιών των μέσων ή των τελών του 13ου αιώνα, αλλά στη μνημειακή ζωγραφική της ίδιας εποχής είναι μάλλον απύσχα. Η γραμμική απόδοση των ανατομικών χαρακτηριστικών, διατηρούμενη σε πολλές μορφές του ζωγράφου του Πρωτάτου, εδώ υποχωρεί, καίτοι όχι στο βαθμό που συμβαίνει στη μονή του Μετοχίτη. Το πλάσιμο στο πρόσωπο του Χριστού της Αγίας Σοφίας, όπως και της Θεοτόκου είναι αβρό και οργανικό. Είναι εμφανής τόσο η απουσία κατακερματισμού της φόρμας όσον και η αμυδρή τονική διαφορά μεταξύ προπλασμού-σκιάς και σάρκας-φωτός, διαφορά η οποία προσδίδει στα πρόσωπα φυσικότητα. Αυτό επιτυγχάνει και ο μάστορας της μονής της Χώρας, λιγότερο όμως αυτός του Πρωτάτου. Οσοστό, πλέον σημαντικό είναι ότι η χρήση της σκιάσεως στο Χριστό της Αγίας Σοφίας φαίνεται να αποκτά οντότητα, καθώς αυτή στο λαιμό και στα υποκόγχια μέρη των οφθαλμών επιχρίεται ως «ερριμένη», πράγμα που δεν υφίσταται στην ομόλογη μορφή του Πρωτάτου, αλλά μόνον σε αυτήν της μονής της Χώρας.

Θα άξιζε ίσως να συσχετίσω ακόμη τις υπό γωνία δεόμενες μορφές στο υπερώο της Αγίας Σοφίας με τις αντίστοιχες μορφές στη Δέση του ιερού Βήματος της Παμμηκάριστου ή και με αυτές στη Δέση της Τελικής Κρίσεως στο ταφικό παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας, για να μην αναφέρω τη σχέση της δεόμενης Θεοτόκου της Αγίας Σοφίας με τη μορφή της Παναγίας Οδηγήτριας ολόσωμης σε εικόνα της μονής Βατοπαιδίου (αρχές 14ου αι.)³⁷. Νομίζω όμως ότι τα ανωτέρω επαρκούν για να αποδείξουν πως ο ψηφιδωτός πίνακας του υπερώου της Αγίας Σοφίας θα πρέπει να τοποθετηθεί, ως προς το ύφος, «ανάμεσα» στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας. Δεν θα ήταν δε άστοχη η χρονολόγησή του στην αυγή του 14ου αιώνα³⁸, πιθανώς κατά την ανάληψη, για δεύτερη φορά, των πατριαρχικών καθηκόντων του Αθανασίου Α΄ το έτος 1303.

Αξίζει, τέλος, να επισημανθεί πως στο εξεταζόμενο ψηφιδωτό απαντούν εν σπέρματι όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία θα πραγματώσουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της τέχνης της Κωνσταντινουπό-

[Εικ. 162α]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Ν. Αγίας Σοφίας.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 162β]
Άγιον Όρος.
Ι. Ν. Πρωτάτου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 162γ]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
Η Χώρα των Ζώντων.
Λεπτομέρεια.

λεως στα επόμενα χρόνια, καθιστώντας ούτω το λαμπρό αυτό έργο σημείο αναφοράς στην εξέλιξη της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής.

Τη σκυτάλη για την πραγμάτωση του εικαστικού ιδιώματος της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως» θα παραλάβει ένα άλλο μνημειακό έργο της περιοχής, ο ψηφιδωτός διάκοσμος του ναού των Αγίων Θεοδώρων(;) (Vefa Kilise Djami ή Molla Gürani Djami). Δυστυχώς, το σπουδαίο αυτό σύνολο σώζεται σε άκρως αποσπασματική και εξίτηλη μορφή, στους δύο τρούλλους του νάρθηκα³⁹.

Ο μελετητής του μνημείου, W. Grape, υποστηρίζει⁴⁰ ότι το εικονογραφικό τούτο σύνολο φιλοτεχνείται περί το έτος 1300, καθώς συντάσσεται με την «ογκηρή» τεχνοτροπία του όψιμου 13ου αιώνα, δηλαδή την εκδοχή της μητροπολιτικής ζωγραφικής, όπως αυτή εκδηλώνεται στην Αχρίδα και το Πρωτάτο αλλά και στα ψηφιδωτά της Παρνηγορίτισσας στην Άρτα. Αφετέρου, ο H. Belting, χωρίς να αρνείται τη χρονολόγηση αυτή, ισχυρίζεται⁴¹ πως τα ψηφιδωτά στο Kilise Djami, όπως και αυτά της Άρτας, συνιστούν τελικό στάδιο ή μάλλον παραλλαγή του «Πρώτου παλαιολόγειου στυλ», που προηγείται της «ογκηρής» τεχνοτροπίας.

Πράγματι οι μορφές των προφητών και προπατόρων φέρουν ορισμένα χαρακτηριστικά της τέχνης της «σχολής της Θεσσαλονίκης», όπως και οι τοιχογραφίες στο Διδυμότειχο. Λόγω της εξίτηλης καταστάσεώς τους, η σχέση αυτή βεβαιώνεται μόνον ως προς το εύρωστο των μορφών και ουδέν άλλο. Τούτο βεβαίως δεν είναι αποκλειστικό χαρακτηριστικό της τέχνης «της Θεσσαλονίκης». Κατά την εκτίμησή μου, τα υπό σχολιασμό ψηφιδωτά, όπως δηλώνονται στη μορφή της Παναγίας (εικ. 163), με την ευγενή κλασικίζουσα όψη και τους στενούς ώμους, παραπέμπουν σαφώς στα γνωρίσματα της τέχνης της δεύτερης δεκαετίας του 14ου αιώνα, όπως αυτά θα εκφραστούν στην Παμμακάριστο και τη μονή της Χώρας. Απλή σύγκριση των σωζόμενων τμημάτων μορφών στο Vefa Kilise Djami με αντίστοιχα στοιχεία στο καθολικό της μονής του Θεόδωρου Μετοχίτη αποδεικνύει, νομίζω, του λόγου το αληθές. Άλλωστε είναι γνωστό πως ο ναός ανακαινίζεται και διευρύνεται περί το 1320⁴². Όσον αφορά δε στη σχέση του συνόλου με τα ψηφιδωτά της Άρτας, θα έλεγα πως τα τελευταία, καίτοι υποδηλώνουν τόσον ανάταση της τεχνικής αυτής όσον και την τροπή προς τον κλασικισμό, δεν διαθέτουν την ποιότητα εκείνη, η οποία θα μπορούσε συσχετισθεί ευθέως με το εργαστήριο του Kilise Djami, το οποίο δραστηριοποιείται μετά το 1310 ασφαλώς⁴³.

Ένα προσέτι μνημειακό σύνολο της Κωνσταντινουπόλεως, εκ των εξοχότερων, είναι ο ψηφιδωτός διάκοσμος του παρεκκλησίου της μονής Θεοτόκου Παμμακάριστου (Fethiye Djami) (1310-1315);⁴⁴. Ο κοιμητηριακός αυτός ναός, που εφάπτεται στο νότιο τοίχο του καθολικού της μονής, κτίζεται σε δύο ως φαίνεται φάσεις, με την αρχική μεταξύ των ετών 1302/3 και 1305/8. Στη συνέχεια η Μαρία Κομνηνή διακοσμεί με ψηφιδωτά το ναό στη μνήμη του επιφανούς συζύγου της, Μιχαήλ Γλαβιά Τάρχανειώτη⁴⁵, όπως αναφέρουν οι εντοιχισμένες στο ναό επιγραφές.

Κατά τον H. Belting⁴⁶, ο διάκοσμος διαφοροποιείται στιλιστικώς τόσο από αυτόν της μονής της Χώρας όσον και από τα σύγχρονά του ψηφιδωτά στο ναό των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Ο ίδιος ερευνητής υποστηρίζει ότι το κύριο χαρακτηριστικό των ψηφιδωτών της Παμμακάριστου είναι ο συντηρητικός «κλασικισμός», η εμμονή δηλαδή σε τρόπους του «πρώτου παλαιολόγειου στυλ» και όχι του «ογκηρού» ύφους του τέλους του 13ου αιώνα. Διαφορετική άποψη καταθέτει ο Γ. Βελένης⁴⁷. Ο ακάματος ερευνητής υποστηρίζει πως τα ψηφιδωτά φιλοτεχνήθηκαν σε δύο φάσεις. Η δεύτερη, αφορώσα στην ανωδομή (εικ. 164), θα εκτελεστεί μεταξύ των ετών 1340 και 1350. Τη χρονολόγηση αυτή δικαιολογεί η, κατ' αυτόν, στιλιστική σχέση των ψηφιδωτών της ανωδομής με τις τοιχογραφίες της Παναγίας Ολυμπιώτισσας (1344/5) (εικ. 213) και του Lesnovo (1346/7) (εικ. 215-217).

Η απόλυτη διάκριση των ψηφιδωτών της Παμμακάριστου από τα σύγχρονά τους, αυτά δηλαδή των Αγίων Αποστόλων και της μονής της Χώρας, και η εμμονή του αναμφιβόλως κορυφαίου ερευνητή, H. Belting στη διάκριση στιλιστικών ετεροτήτων στο «εσωτερικό» του υπεύθυνου για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου συνεργείου δεν με βρίσκει σύμφωνο. Απλή παράθεση των κύριων γνωρισμάτων των τριών αυτών συνόλων αποκαλύπτει περισσότερα στοιχεία ενότητας, παρά διαφοράς. Αλλά και η επι-



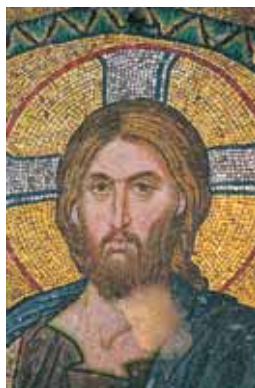
[Εικ. 163]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Ν. Αγ. Θεοδώρων.
Νάρθηκας.
Η Θεοτόκος.



χειρηματολογία του Γ. Βελένη δεν νομίζω πως επαρκεί, προς το παρόν, για να αποδείξει την τεχνοτροπική και χρονολογική διάκριση των ψηφιδωτών της χαμηλής ζώνης με αυτά της ανωδομής. Ο δε συσχετισμός των τελευταίων με τις προαναφερθείσες τοιχογραφίες δεν είναι κατά τη γνώμη μου πειστικός, αφού οι τοιχογραφίες στην Ολυμπιώτισσα και στο Lesnovo εκφράζουν άλλη κατάσταση πραγμάτων⁴⁸.

Προς επίρρωση της απόψεώς μου, ότι η τέχνη των υπό εξέταση ψηφιδωτών δεν συνδέεται ούτε με το λεγόμενο «πρώτο παλαιολόγειο ύφος» ούτε με το όψιμο ιδίωμα έργων των μέσων του 14ου αιώνα, θα ήθελα να υπογραμμίσω ορισμένα από τα κύρια στυλιστικά τους γνωρίσματα, εκείνα μάλιστα που διακρίνουν σαφώς αυτά από τα ανωτέρω προτεινόμενα έργα. Θα λάβω δε ως παράδειγμα τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλλο του παρεκκλησίου (εικ. 165) και αυτήν του ένθρονου Χριστού της ασίδας (εικ. 166).

[Εικ. 164]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Παμμακάριστου.
Παρεκκλήσιο.
Ο διάκοσμος του τρούλλου.



[Εικ. 165]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Παμμακάριστου.
Παρεκκλήσιο.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 166]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Παμμακάριστου.
Παρεκκλήσιο. Αψίδα.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



Καταρχάς οι αναλογίες στο όλο και τα επιμέρους και η κατασκευή της μορφής του Χριστού ουδεμία σχέση έχει με τον τρόπο δομίσεως των ιερών προσώπων στο καθολικό της μονής Σοροčani (εικ. 77) και στο ναό της Θεοτόκου Ολυμπιώτισσας (εικ. 213). Στην Παμμακάριστο οι ρωμαλέες διαστάσεις συνδυάζονται με εκλεπτύνσεις στις αξονικές τομές του σώματος (ώμοι, οσφύ, γόνατα, σφυρά), τη δε κίνηση των άκρων διαθέει ρυθμός, ανταπόκριση αξόνων και γεωμετρικός κάναβος. Η πτυχολογία είναι εξαιρετικώς πλούσια σε αναδιπλώσεις και αποπτύγματα, με κλασικίζοντα φυσιοκρατικό χαρακτήρα. Σε αυτήν δεν υπάρχουν αναφορές στην παράδοση των Κομνηνών, όπως στη Σοροčani και άλλα έργα του 13ου αιώνα, ούτε η χαρακτηριστική εφαρμογή στο σώμα, με πτυχώσεις συμβατικές, κατά τον τύπο του θεσσαλικού μνημείου. Στο πρόσωπο του Χριστού στο παρεκκλήσιο της Παμμακάριστου εκδηλώνεται βούληση για φυσικότητα, κατά τα πρότυπα των μικρογραφιών της περιόδου των Μακεδόνων αυτοκρατόρων. Με αυτό εννοώ ότι τα πρόσωπα δεν συγκροτούν «αυτοτελή» μορφικά στοιχεία. Χρώμα βάσεως, περιγράμματα, σαρκώματα και φώτα αποτελούν σύνολο με εσωτερική αρμογή που δεν υφίσταται στις τοιχογραφίες της Ολυμπιώτισσας. Επιπλέον, στην Παμμακάριστο το φως δεν ρέει αδιακρίτως σε όλη την επιφάνεια του προσώπου, αλλά όπου κρίνεται απαραίτητο, τούτο απουσιάζει.

Παραλλήλως με τη διακόσμηση του παρεκκλησίου της Παμμακάριστου ιστορείται σε ανάλογο ιδίωμα και από μητροπολιτικό εργαστήριο εις ακόμα ναός, αυτή τη φορά στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για τον ψηφιδωτό διάκοσμο του ναού *των Αγίων Αποστόλων*, ως είναι σήμερα γνωστός. Επιγραφές και συμπλήματα στη δυτική πλευρά του κτηρίου, πιστοποιούν ότι η οικοδόμησή του οφεί-

λεται στη γενναία συνδρομή σημαντικής εκκλησιαστικής και πολιτικής προσωπικότητας (επίλυση Σχίσματος Αρσενίου (1310), στον εκ Βερόιας ορμώμενο, Νήφωνα Α΄, ο οποίος διετέλεσε πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως από το 1310 έως το 1314, οπότε και καθαιρέθηκε⁴⁹.

Το ψηφιδωτό σύνολο σώζεται σε αποσπασματική μορφή, στον τρούλλο (εικ. 167), τα σφαιρικά τρίγωνα και σε σημεία της ανωδομής του ναού. Συμφώνως προς τον πρώτο μελετητή του μνημείου, Α. Ξυγγόπουλο, αλλά και προς τις απόψεις του Η. Belting και της Ch. Stephan, η ψηφιοθέτηση εκπονείται από δύο ζωγράφους. Η ετερότητα των δύο καλλιτεχνών εντοπίζεται στα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη, ενώ τα ενδύματα και τα στοιχεία του βάθους θεωρείται πως έχουν φιλοτεχνηθεί από βοηθούς. Οι ίδιοι ερευνητές ομολογούν συνάμα πως η γενική σύλληψη του έργου οφείλεται στον ένα εκ των δύο ζωγράφων, προφανώς σε αυτόν, στον οποίο ο Ξυγγόπουλος αποδίδει το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου. Οι δύο άρρενες Βυζαντινολόγοι υποστηρίζουν ακόμη πως η τέχνη των δύο αυτών καλλιτεχνών παραπέμπει στην παράδοση του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα. Χαρακτηρίζεται δε από «ρεαλισμό», οποίος συνάπτει τα εν λόγω ψηφιδωτά στο ιδίωμα «της Μακεδονίας» και όχι σε αυτό «της Κωνσταντινουπόλεως», όπως αντιθέτως υποστηρίζει η D. Mouriki, ο C. Mango και η Ch. Stephan⁵⁰ και όπως θα υποστηρίξει αργότερα και ο ίδιος ο μελετητής του μνημείου Α. Ξυγγόπουλος⁵¹, ανατρέποντας την αρχική του εκτίμηση.

Για την αστοχία της απολύτου διακρίσεως των ιδιωμάτων των δύο κύριων κέντρων του ύστερου Βυζαντίου, της Κωνσταντινουπόλεως και της Θεσσαλονίκης, έχω ήδη μιλήσει. Ατεκμηρίωτη κρίνεται επίσης η εκτίμηση περί υπάρξεως δύο κύριων καλλιτεχνών στον ψηφιδωτό διάκοσμο των Αγίων Αποστόλων. Η αδρότητα ή η συνοπτική διαχείριση ορισμένων μορφών δεν σημαίνει υποχρεωτικώς άλλο *χέρι* ή ιδίωμα, διότι είναι γνωστό πως στα μεγάλης εκτάσεως μνημειακά έργα υφίσταται κατά κανόνα υφολογική και ποιοτική διαβάθμιση.

Το ψηφιδωτό σύνολο των Αγίων Αποστόλων αποτελεί προϊόν ενός έξοχου και εμπνευσμένου δημιουργού, του οποίου η εικαστική σκέψη διαπερνά το σύνολο του έργου, ως τις λεπτομέρειες. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η *γλυπτική* μορφοποίηση, ήτοι η ανάδειξη του ανάγλυφου διά μέσου της τονικής διαβαθμίσεως του λευκού χρώματος, κατά κύριο λόγο, το οποίο λειτουργεί ως φως. Διά τούτο το λευκόφαιο κυριαρχεί στις συνθέσεις (εικ. 168, 169). Ελάχιστα είναι τα αμιγή χρώματα στο διάκοσμο αυτό. Η αίσθηση υπάρξεως χρώματος οφείλεται στην παρουσία έγχρωμων «σκιάσεων», δηλαδή των σκοτεινών χρωμάτων βάσεως, ορατών στα όρια των φωτεινών λευκών κηλίδων και στα περιγράμματα. Αλλά και αυτών η ποιότητα της χροιάς είναι φαιά.

Ανέφερα πως η λευκότητα στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων λειτουργεί ως φως. Το φως αυτό προσφέρει συνοχή στη σύνθεση, κυρίως όμως ορίζει τον όγκο των μορφών και τη θέση τους στο χώρο.



[Εικ. 167]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
Ο διάκοσμος του τρούλλου.



[Εικ. 168]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
Η Γέννηση του Χριστού.

[Εικ. 169]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
Η Βαϊοφόρος.

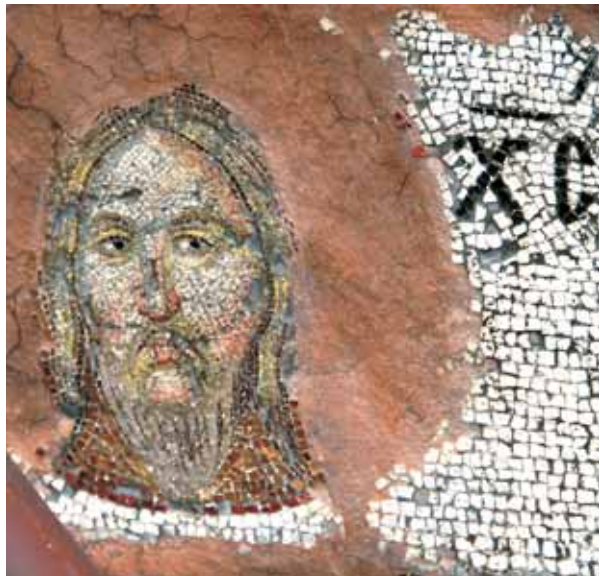
Χάριν παραδείγματος, στο ΝΔ σφαιρικό τρίγωνο εικονίζεται ευαγγελιστής μεταξύ αρχιτεκτονημάτων⁵². Στο δεξιό οικοδόμημα τριγωνικά λευκά σχήματα έχουν τοποθετηθεί κάτω από τους προβόλους καθώς και στο μέτωπο των δύο προεξεχόντων τμημάτων του κτηρίου. Τούτα δηλώνουν την πρόσπτωση και τη ροή του φωτός, κατά σύμβαση βεβαίως. Ας σημειωθεί πως η ροή του φωτός και η δι' αυτής εκδήλωση του όγκου είναι ιδιαίτερως φανερή στην πτυχολογία. Στις μορφές των προφητών του τρούλλου, τα λευκά ενδύματα υποδηλώνουν το υποκείμενο ρωμαλέο σώμα. Αλλού φωτίζονται εντόνως και αλλού ατονούν ή βυθίζονται στη σκιά, προκειμένου να δοθεί η αίσθηση του όγκου, αλλά με έναν τρόπο διαφορετικό, περισσότερο σαφή και πειστικό από αυτόν του ζωγράφου του Πρωτάτου.

Το δεύτερο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του μνημειακού διακόσμου των Αγίων Αποστόλων είναι η βούληση για κίνηση στο (δισδιάστατο) χώρο. Οι ανθρώπινες μορφές είναι «ανήσυχες», καθώς συστρέφονται στον άξονά τους. Στην ασπίδα του τρούλλου εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτωρ (εικ. 167)⁵³. Δυστυχώς, δεν σώζεται η ιερή κεφαλή, ούτε το άνω τμήμα του θώρακος. Παρόλα αυτά, κρίνοντας από τη θέση του κορμού σε σχέση με το κέντρο της κυκλικής επιφάνειας, αποδεικνύεται πως ο ζωγράφος έχει μετατοπίσει τον κορμό αριστερά και έχει συνάμα χαμηλώσει το δεξιό ώμο, προκειμένου να δώσει εντύπωση κινήσεως και χιασμού. Ωραία αποδίδεται η προβολή του ποδιού στη μορφή του προφήτη Σοφονία και το κοντραπόστο στη μορφή του προφήτη Ιερεμία⁵⁴. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το ανάστροφο και εγκαρσίως στο χώρο σχεδιασμένο σώμα του Ιωάννη στην παράσταση της Μεταμορφώσεως του Χριστού⁵⁵, αλλά και η συστροφή του Χριστού στη σκηνή της Βαϊοφόρου, όπου μάλιστα η πορεία που ακολουθεί η πομπή χαράζεται σιγμοειδής (εικ. 169).

Εξίσου εντυπωσιακή είναι η απόδοση των προσώπων και σωμάτων στον εξεταζόμενο ναό. Μολονότι θα μιλήσω για το θέμα κατωτέρω, επιθυμώ να τονίσω εκ προοιμίου την έφεση του ψηφιδωτή των



Αγίων Αποστόλων προς την *εδληνίζουσα* φόρμα. Στο «προκληπικώς» γυμνό σώμα του Χριστού στη σκηνή της Βαπτίσεως και σε αυτήν της Σταυρώσεως⁵⁶ τα, συνήθη στην παλαιότερη τέχνη, γραμμικά ανατομικά στοιχεία απουσιάζουν. Μόνον στην κοιλιακή χώρα διατηρείται αμυδρή ανάμνηση καλλιγραφικής επεξεργασίας. Εντάσεις δεν υπάρχουν, φως και σκιά συνεχονται οργανικώς. Τα πρόσωπα (εικ. 170) δια-



[Εικ. 170]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
Το Άγιον Μανδήλιο.

μορφώνονται με ελάχιστα και άτονα περιγράμματα, με τρεις μεταβατικούς τόνους σάρκας, τα όρια των οποίων δεν διακρίνονται, πράσινα ή κόκκινα σκιοφωτά στα πρόσφορα σημεία και φειδωλά φώτα. Η αίσθηση της φυσικότητας, ιδίως στα νεανικά πρόσωπα⁵⁷, προκύπτει από τη συγχώνευση των περιγραμμάτων στη φόρμα και την απουσία περιγραφικής παραθέσεως των φωτεινών και σκοτεινών περιοχών. Ο εμπνευσμένος καλλιτέχνης επιχειρεί να διαχειριστεί το φως και τη σκιά κατά λόγο, επιχρίοντας τους τόνους, όπου κρίνει αυτός απαραίτητο και όχι όπου η παράδοση του έχει ορίσει.

Οι υψηλές εικαστικές επιδιώξεις των ψηφιδωτών των Αγίων Θεοδώρων (:), της Παμμακάριστου και του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης θα υιοθετηθούν από το διάκοσμο, ο οποίος θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τη μεταγενέστερη βυζαντινή τέχνη, αλλά και για την ιστορική έρευνα: τα ψηφιδωτά του καθολικού της Μονής της Χώρας (Kariye Djami, 1316-1321). Το καθολικό αυτό, μαζί με το συναπτό ταφικό παρεκκλήσιο, θα ανακαινισθεί και θα εικονογραφηθεί με

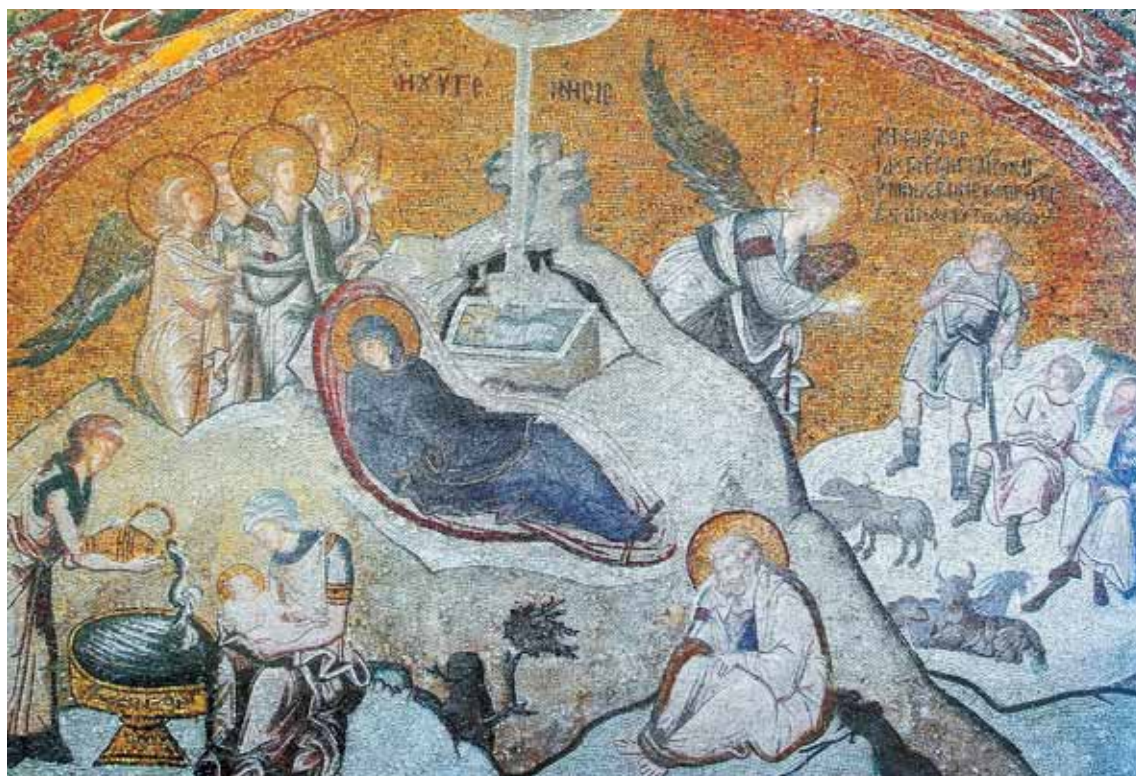
τη συνδρομή του Θεόδωρου Μετοχίτη (1270-1332), επιφανούς λόγιου αριστοκράτη και *Λογοθέτη του Γενικού* του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου⁵⁸.

Η μορφή του Μετοχίτη ιστορείται στο τύμπανο, άνωθεν της θύρας εισόδου προς τον κυρίως ναό, προσφέρουσα στον Χριστό ομοίωμα της εκκλησίας. Το όνομα, ωστόσο, του χαρισματικού πρωτομάστορα της μονής της Χώρας μας διαφεύγει. Ο Θεόδωρος Μετοχίτης «λησμονεί» να το αναφέρει στα κείμενά του, μολοντί εξυμνεί καλλιτέχνες της αρχαιότητας. Η αδιαφορία του φιλόδοξου και οικονομικώς ισχυρού αριστοκράτη για τη μνημόνευση του ονόματος του καλλιτέχνη, που αυτός προσλαμβάνει, πιστοποιεί ακόμη μια φορά το γεγονός ότι η αρχαιολατρία των βυζαντινών λογίων συνιστά διανοητική πράξη, χωρίς ουσιαστική συμβολή στη ζωντανή τέχνη της εποχής τους. Πάντως η άγνοιά μας για το όνομα και την προσωπικότητα του λαμπρού δημιουργού, με το χρωστήρα και τις οδηγίες του οποίου διακοσμείται το καθολικό της μονής της Χώρας, δεν μειώνει σε τίποτε την ποιότητα και την αξία του έργου του. Και είναι ετούτη που έχει ήδη προσκομίσει σε αυτόν υψηλή θέση στο Πάνθεο της Ιστορίας της τέχνης.

Ο ψηφιδωτός διάκοσμος του κυρίως ναού στη μονή της Χώρας έχει απολεσθεί κατά το μεγαλύτερο μέρος του. Όμως αξιόλογης εκτάσεως τμήματα ψηφιδωτών σώζονται σε πολλά σημεία των θόλων, με σκηνές ευαγγελικές (εικ. 171, 172), των τόξων και των πεσσών, κυρίως δε στον εσωνάρθηκα, με τον κύκλο από τη ζωή της Παναγίας (εικ. 173). Το ίδιο ως φαίνεται συνεργείο κοσμήι, με τοιχογραφίες αυτή τη φορά, το ταφικό παρεκκλήσιο στα νότια του ναού. Πολύ αργότερα θα εικονογραφηθούν ορισμένες ταφικές, κατά κύριο λόγο, κόγχες, όπως αυτή του Μιχαήλ Τορνίκη.

Ο διάκοσμος της μονής της Χώρας και η τεχνοτροπία του έχει μελετηθεί επαρκώς και επισταμένως υπό του Ο. Demus⁵⁹. Ο σπουδαίος αυτός ερευνητής έχει μάλιστα οριοθετήσει το πλαίσιο εντός του οποίου θα πρέπει η τέχνη του λαμπρού αυτού μνημείου να ερμηνεύεται. Το πλαίσιο αυτό δεν είναι άλλο από την τάση, την οποία εκπροσωπούν τα μνημεία της Κωνσταντινουπόλεως και οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης. Πράγματι, τα εν λόγω τρία ψηφιδωτά σύνολα χαρακτηρίζει όμοια αντίληψη, ως προς τη δόμηση της φόρμας και του χώρου⁶⁰. Η τεχνοτροπική ταυτότητα και το κοινό υφολογικό τους στίγμα τεκμηριώνεται ευκόλως, αντιπαραβάλλοντας τα ειδοποιά μορφικά τους γνωρίσματα με αυτά της τέχνης της περιόδου 1290-1310.

Εν πρώτοις, είναι προφανές πως η τέχνη των υπό εξέταση ψηφιδωτών συνόλων δεν αποτελεί προ-



[Εικ. 171]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
Η Γέννηση του Χριστού.



[Εικ. 172]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
Η Βάπτισμα του Χριστού.

[Εικ. 173]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
*Η Ενδόγηση των Ιερέων
και η Κοδακεία της
Θεοτόκου.*



ϊόν παρθενογένεσως, εφόσον προκύπτει οργανικώς από την παράδοση του τέλους του 13ου αιώνα, τις ψηφιδωτές εικόνες της μονής Ξενοφώντος, λόγου χάριν. Η χρωματοπιξίδα και οι συνθετικοί κανόνες της περί το έτος 1300 τέχνης παραμένουν σε ισχύ. Η διατύπωση του περιβάλλοντος χώρου, (αρχιτεκτονήματα-βουνά) δεν μεταβάλλεται, ως προς το χρώμα, τον τύπο και τη λειτουργία⁶¹. Οι δε ανθρώπινες μορφές ακολουθούν πιστώς τους τύπους της προηγούμενης περιόδου. Είναι εύρωστες, ενίοτε ατρακτοειδείς, και πάντως «κλειστές» στο περίγραμμά τους και σεμνοπρεπείς, άνευ βίαιων κινήσεων και χειρονομιών, ενδεδυμένες με πλούσια ιμάτια, εφαρμοστά στο σώμα ως επί το πλείστον, όπως οι προφίτες στο βόρειο τρούλο του νάρθηκα της μονής της Χώρας⁶². Συγκρίνοντας μάλιστα τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στον ΝΑ πεσσό του ναού του Πρωτάτου (εικ. 162β) με την ομολογή στον τρούλλο του παρεκκλησίου της μονής Παμμακάριστου (εικ. 165) και με αυτήν στο υπέρθυρο, άνωθεν της πύλης εισόδου προς τον κυρίως ναό του καθολικού της μονής της Χώρας (εικ. 162γ), ευχερώς κανείς διαπιστώνει ορισμένους κοινούς τρόπους στη διαμόρφωση του πορτρέτου: Τα περιγράμματα εκτελούν την ίδια λειτουργία, όπως και παλαιότερα, περιγράφουν δηλαδή τους ανατομικούς όγκους και τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Η σάρκα-φως διαχέεται στο μεγαλύτερο τμήμα της μορφής, ενώ ο προπλασμός-σκιά αφήνεται στα όρια των σαρκωμάτων. Γραμμικά λευκά φώτα εστιάζουν το φως σε συγκεκριμένα σημεία.

Τα ανωτέρω καθιστούν δήλον, εάν μη αυτονόητο, ότι η ζωγραφική στα φιλοτεχνημένα την πρώτη εικοσαετία του 14ου αιώνα μνημεία της Κωνσταντινουπόλεως συνδέεται οργανικώς με την παλαιότερή της. Εντούτοις, η τέχνη των εξεταζόμενων εδώ μνημείων εμφανίζει παραλλήλως σημαντικές υφολο-

γικές μεταβολές. Μάλιστα το *νέο* που η τέχνη αυτή κομίζει δεν ανιχνεύεται στα έργα του όψιμου 13ου αιώνα ή στα παράλληλά της του πρώιμου 14ου, τα ενδημούντα στη Μακεδονία και τη Σερβία. Και αυτό το *νέο* αφορά κυρίως στο φως, ως στοιχείο δομικό της μορφής.

Το πρώτο στοιχείο που εντυπωσιάζει στα τρία υπό σχολιασμό μνημειακά ψηφιδωτά σύνολα είναι η εκλέπτυνση και η εκζήτηση του σχεδίου και των αναλογιών καθώς και η περαιτέρω έμφαση στην κίνηση και ενεργοποίηση των ανθρώπινων μορφών. Αυτές, μολονότι σπανίως «ανοίγονται» στο περιβάλλον τους, συστρέφονται περί τον άξονά τους, κατά κανόνα. Πολλές μορφές σχεδιάζονται ορατές εκ των νώτων, με προοπτική διάταξη των μελών τους, όπως ο στρατιώτης όπισθεν του Ηρώδη, στη σχετική με τη σφαγή των Νηπίων σκηνή, που έχει φιλοτεχνηθεί στο καθολικό της μονής της Χώρας⁶³. Άλλες μορφές είναι ορατές σε χιασμό, όπως ο Ηρώδης στην ίδια παράσταση, ο οποίος στρέφει τη ράχη προς το θεατή, ενώ οι μπροί και το κεφάλι αποδίδονται κατά κρόταφο. Η αίσθηση της κινήσεως εκδηλώνεται επίσης στη διατύπωση της κόμης και της τριχοφυΐας, στις χειρονομίες αλλά και στην εναλλασσόμενη κατεύθυνση των κεφαλιών ή και του βλέμματος των μορφών.

Η πτυχολογία δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες και εννοείτε πως δεν έχει εκφραστικό χαρακτήρα, όπως αυτόν που συναντά κανείς στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπεδίου, μολονότι ενισχύεται τώρα η διάθεση για αληθοφάνεια. Σύγκριση μάλιστα του γαλάζιου ιματίου του Χριστού στη μικρογραφία του Χρυσόβουλου των Αθηνών (εικ. 195) και στο υπερώο της Αγίας Σοφίας (εικ. 161) με αυτό στις τρεις εξεταζόμενες ψηφιδωτές διακοσμήσεις⁶⁴ αποδεικνύει ταυτότητα τρόπων. Στα εν λόγω μνημεία οι γραμμώσεις που ορίζουν τις πτυχές αλλά και οι φωτεινές υπόλευκες λωρίδες, οι οποίες υποβάλλουν



[Εικ. 174]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.

[Εικ. 175]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας. Καθολικό.
Η Θεοτόκος Οδηγήτρια.

τον όγκο, έχουν αμβλυνθεί κατά τον τόνο, ιδίως στα σκοτεινού χρώματος ενδύματα. Τα σκοτεινά και αφώτιστα μέρη των ενδυμάτων αυξάνονται σε αριθμό και έκταση, ενώ πριν περιορίζονταν μόνον στους μηρούς και τους βραχίονες των μορφών, των ευρισκόμενων στη μερικώς ορατή πλευρά. Ως χαρακτηριστική περίπτωση προσάγω αυτήν του Χριστού και της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, οι οποίοι ει-
κονίζονται μεγαλοπρεπώς στη δυτική όψη των πεσσών του ιερού Βήματος του καθολικού της μονής της Χώρας (εικ. 174 και 175)⁶⁵. Η αβρή και με σοφία σχεδιασμένη πτυχογραφία των ιερών τούτων μορφών προκαλεί απaráμιλλη, για το Βυζάντιο, αίσθηση φυσικότητας, παρά τη συμβατική της δομή.

Εκτός της εμφάσεως στην κίνηση και δράση των μορφών, άλλο καινοφανές στοιχείο στο διάκο-
σμο της μονής της Χώρας, της Παμμακάριστου και των Αγίων Αποστόλων αφορά στην απόδοση των προσώπων, των άκρων και γενικώς των γυμνών τμημάτων του σώματος.

Στα εξεταζόμενα σύνολα ψηφιδωτών αλλά και στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας τα περιγράμματα έχουν ατονήσει, σχεδόν χάνονται εντός του χρώματος βάσεως. Μελανού χρώματος κομψή γραμμή περιβάλλει μόνον τη σκιασμένη πλευρά του προσώπου ή των γυμνών τμημάτων και όχι το σύνολο του σχήματος, όπως στην Αχρίδα και το Πρωτάτο. Μαύρο χρώμα χρησιμοποιείται μόνον στην κόρη του οφθαλμού, ενώ τα βλέφαρα γράφονται με θερμό υδαρές χρώμα. Εξίσου σημαντικό γεγονός είναι ότι το περίγραμμα στα μέρη της μορφής που δέχονται φως μεταβάλλει χροιά και τόνο, ώστε να καταστεί δυνατή τόσο η ενσωμάτωση στη φόρμα όσο και η κατά φύση ροή του φωτός. Διακρίνεται επίσης προτίμηση για διεύρυνση του σαρκώματος σε όλη σχεδόν τη διαθέσιμη επιφάνεια. Θα έλεγα, σχηματικώς τρόπον τινά, πως το σάρκωμα «ξεκινά» από το όριο της πλευράς του προσώπου που βρίσκεται προς την πλευρά του φωτός και «καταλήγει» στην αντίθετη πλευρά, ολίγο πριν αυτό αγγί-
ξει το όριό της. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό των σκιασμένων τμημάτων, ως προς την έκταση και την εφαρμογή. Χάριν παραδείγματος, στο Πρωτάτο (εικ. 162β) σκίαση περιβάλλει το πρόσωπο του Χριστού, που μάλιστα διευρύνεται ελαφρώς στα δεξιά, όπως ακριβώς στη μορφή του Χριστού στο υπερώο της Αγίας Σοφίας (εικ. 162α) και στο καθολικό της μονής της Χώρας (εικ. 162γ). Αλλά στις δύο τελευταίες περιπτώσεις η σκίαση, αν και περιορισμένη, απομονώνεται ορθώς στα δεξιά της κεφαλής και του λαιμού. Αντιθέτως, η αριστερή πλευρά καλύπτεται πλήρως από το φωτεινό χρώμα της σαρκός. Ακολούθως η σκίαση δεν λειτουργεί απλώς ως λωρίδα περιβάλλουσα το πρόσωπο, αλλά ορί-

[Εικ. 176]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας.
Παρεκκλήσιο.
*Όψη προς τα άνω και
προς ανατολάς.*



[Εικ. 177]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας.
Παρεκκλήσιο.
*Ο διάκοσμος του τρούαδου.
Λεπτομέρεια.*



ζουσα εγκάρσιο επίπεδο, σε σχέση με αυτό του φωτεινού σαρκώματος, όπως ακριβώς τούτο συμβαίνει στην εικόνα της μονής Χιλανδαρίου με τον Χριστό Παντοκράτορα στην κύρια όψη (εικ. 99, 100), η οποία εξετάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Τοιουτοτρόπως, αναδεικνύεται η στερεομετρική αξία της μορφής, διά τούτο οι σκιάσεις στη μονή της Χώρας ενίοτε δίδουν εντύπωση προπίπτουσας σκιάσεως (Cast shadow)⁶⁶.

Οι εικαστικές επιλογές των συνεργείων που φιλοτέχνησαν τα ψηφιδωτά του παρεκκλησίου της μονής Παμμακάριστου, τα ψηφιδωτά και τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Χώρας, αλλά και τα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη φαίνεται να στοχεύουν στην αποτύπωση της σωματικότητας και της αληθοφάνειας. Η εκλέπτυνση του σχεδίου των μορφών, ο ρυθμός στην κίνηση των μελών του σώματος και ο κάναβος εντός του οποίου αυτά υφίστανται, η εκζήτηση στις προοπτικές, κατά το δυνατόν, αποδοσμένες ανθρώπινες φιγούρες, η κίνησή τους, εμφανής ακόμα και σε μεμονωμένες ημίσωμες μορφές, η σκόπιμη διεύρυνση του σαρκώματος, η διάκριση των υποσκιασμάτων, η σαφής οριοθέτηση του φωτός και της σκιάς και η περαιτέρω υποβάθμιση του ρόλου της γραμμής, υποδηλώνουν ότι οι καλλιτέχνες και οι χορηγοί τους επιζητούν να αποδώσουν πειστικότερα από το παρελθόν την υπόσταση της ανθρώπινης πραγματικότητας κατά τα πρότυπα της ύστερης προ-ιουστινιάνειας αρχαιότητας.

Ο ακαδημαϊκός κλασικισμός της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως» δεν απαντά μόνον στα μεγάλα σύνολα ψηφιδωτών της πρωτεύουσας του Βυζαντίου και της Θεσσαλονίκης των αρχών του 14ου αιώνα. Απαντά επίσης σε νωπογραφίες της περιόδου. Μεταξύ αυτών διακρίνονται οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου-μαυσωλείου στη μονή της Χώρας, με το αναστάσιμο εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο εξαίρεται με την Ανάσταση του Χριστού στην αψίδα και τη Δευτέρα Παρουσία στο θόλο του ναού (εικ. 176).

Δεν θα επιμείνω στο διάκοσμο του εν λόγω παρεκκλησίου, καθώς ισχύουν όσα κατέθεσα σχετικώς με τα ψηφιδωτά του καθολικού. Οφείλω όμως να επισημάνω ορισμένα στοιχεία ετερότητας. Στο διάκοσμο αυτό τα χρώματα επιχρίονται εκ περιτροπής σε φαιές ώχρινες ποιότητες και τόνους φωτεινούς. Την αίσθηση της χρωματικής ποικιλίας εντείνουν τα διακοσμητικά θέματα, τα οποία διαθέτουν έντονη χρωματοπυξίδα, αλλά και θεολογικό συμβολισμό⁶⁷. Ας σημειωθεί ότι τα ανεικονικά αυτά μοτίβα δεν επαναλαμβάνονται. Επί παραδείγματι, τα δώδεκα ταινιωτά κοσμήματα στις ισάριθμες ενισχυτικές νευρώσεις του τρούλλου διαφέρουν το ένα από το άλλο (εικ. 177). Η ίδια διάθεση για αμβλυνση της μονοτονίας εφαρμόζεται και στα χρώματα των ενδυμάτων. Εξ αντιθέτου, το ορεινό τοπίο είναι ώχρινο κατά κανόνα, όπως και πολλά αρχιτεκτονήματα.

Στο ταφικό παρεκκλήσιο της μονής του Μετοχίτη η διατύπωση του χώρου δεν διαφοροποιείται, καίτοι τα στοιχεία του βάθους δίνουν αμυδρή αίσθηση χώρου, λόγω του ικανού ύψους και των διαγωνίων αξόνων τους. Όσον αφορά στις ανθρώπινες μορφές, οι αναλογίες είναι λυσιίππειες. Διαθέτουν δε εύρωστους μηρούς και βραχίονες. Εντύπωση κινήσεως διαθέτει τους ομίλους των μορφών, χωρίς όμως εκφραστικές συνδηλώσεις. Λόγου χάριν, στην οροφωγραφία της Δευτέρας Παρουσίας⁶⁸ οι μερικώς ορατοί άγγελοι, όπισθεν της δόξας του έθρονου Χριστού, καθώς και οι καθήμενοι Απόστολοι κινούν εναλλάξ την κεφαλή, εντείνοντας την αίσθηση κινήσεως σε μια κατά τα άλλα στατική σύνθεση. Η πυχολογία εφαρμόζει στο υποκείμενο σώμα. Βαθιές κολπώσεις απαντούν μόνον στα απο-



[Εικ. 178]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Μ. Χώρας.
Παρεκκλήσιο.
Άγγελος.



[Εικ. 179]
Τουρκία.
Ζεύγμα.
*Σπάραγμα εδδημιστικής
κεφαλής.*

πύγματα ή στα τεταμένα, λόγω διασκελισμού, ιμάτια. Το φως κυλάει ομαλά στις πυ-
χώσεις, που όμως δεν δημιουργούν ανάγλυφο.

Η ακαδημαϊκή αντίληψη στην απόδοση της φόρμας κορυφώνεται
στην προσωπογραφία. Μορφές του παρεκκλησίου, όπως οι άγγελοι
στον τρούλλο και αλλαχού (εικ. 177, 178), υποδηλώνουν εναργώς
την κλασική τους «καταγωγή» και εμμέσως την αρχαιοφιλία του Θε-
οδώρου Μετοχίτη, παρά τις πλαστικές συμβάσεις. Στα ωσειδή και εξό-
χως ευειδή πρόσωπα των αγγέλων γραμμές, σκιές και φώτα ενσωμα-
τώνονται σε ενιαίο, οργανικώς συγκροτημένο, σύνολο, θυμίζοντας
πορτρέτα ελληνιστικά, όπως αυτά στην αρχαία πόλη Ζεύγμα (εικ. 179). Δεν

είναι δε τυχαίο ότι πρόσθετα στον προπλασμό υδαρή στίγματα χρωστήρα, καστανού χρώματος, εντο-
πίζονται συχνότατα στον πώγωνα και γενικώς στα ανατομικά επίπεδα, τα οποία «τέμνουν» τον άξονα
της κατευθύνσεως του φωτός. Τούτο προφανώς υποδηλώνει τη δεξιοτέτα του καλλιτέχνη στην απο-
τύπωση μιας δομημένης στερεομετρικώς, τρόπον τινά, φόρμας, η οποία ενσωματώνεται στο χώρο μέσω
του χειρισμού της φωτοσκιάσεως, προαναγγέλλοντας ούτω τις εξελίξεις στη δυτικοευρωπαϊκή ζωγρα-
φική, από το 1400 και εντεύθεν.

Οφείλω στο σημείο αυτό να υπογραμμίσω ότι με την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, ιδίως με
το γραπτό διάκοσμο του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας, συνδέονται δύο εξαιρετικής σημασίας
επιτοίχια σύνολα, λατινικής χορηγίας: οι τοιχογραφίες στο καθολικό του Αγίου Παύλου ή Αγίου Δο-
μήνικου των Γενουατών στο Γαλατά (Arap Camii), και οι τοιχογραφίες των αρχών του 14ου αιώνα
στον καθεδρικό ναό του Αγίου Λαυρεντίου στη Γενοα.



[Εικ. 180]
Κωνσταντινούπολη.
Ι. Ν. Αγ. Παύλου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Οι τοιχογραφίες στο ναό των Δομινικανών
(Arap Camii) φιλοτεχνούνται επί της βασιλείας
του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου.
Το σύνολο δεν σώζεται ακέραιο. Μεγάλο μέρος
των τοιχογραφιών έχει απολεπισθεί, ενώ οι πε-
ρισσότερες σωζόμενες μορφές είναι εξίτηλες⁶⁹.
Πάντως το εικονογραφικό σχήμα και η τεχνο-
τροπία των σωζόμενων συνθέσεων ακολουθεί
την «παλαιολόγεια» παράδοση (εικ. 180). Πα-
ραστάσεις με Δυτικό περιεχόμενο και εικονο-
γραφία, όπως η δημοφιλής στη Δύση Στέψη της
Παναγίας, δεν αλλοιώνει το βυζαντινό χαρα-
κτήρα της εικονογραφήσεως. Αντιθέτως υποδει-

κνύει, για μια ακόμη φορά, τη δυνατότητα των ζωγράφων της Κωνσταντινουπόλεως, αλλά και άλλων
περιοχών, να χειρίζονται ευχερώς θέματα «ξένα», προς χάριν των παραγγελιοδοτών. Παράσταση, όπως
η προρρηθείσα, υποδηλώνει προσέτι τη βυζαντινή καταγωγή έργων με ορισμένα Δυτικά στοιχεία, τα
οποία αποδίδονται συνήθως σε εκ της Εσπερίας ζωγράφους.

Όσον αφορά δε στην τεχνοτροπία, ο λαμπρός καλλιτέχνης του ναού των Γενουατών ακολουθεί κατά
πόδας το ζωγράφο της μονής της Χώρας. Τη σχέση με το ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως προδίδουν
οι κλασικές και εξιδανικευμένες αναλογίες, η αβρή ρέουσα πυχολογία και ιδίως ο τρόπος αποδόσεως των
προσώπων. Η σάρκα απλώνεται κατά φύση, σε όλη τη διαθέσιμη επιφάνεια. Το φως ρέει, λαμβάνοντας
υπόψη όχι μόνον τους ανατομικούς όγκους, αλλά και τη φυσική ροή του φωτός. Διά του τρόπου αυτού,
τα πρόσωπα μαρτυρούν σφρίγος και αληθοφάνεια, ανάλογη αυτής, η οποία πραγματώνεται στην ιταλική
ζωγραφική της εποχής.

Ο καθεδρικός, ρωμανικού ύφους, ναός του Αγίου Λαυρεντίου στη Γενοα ανακαινίζεται μεταξύ
των ετών 1296 και 1317. Επιγραφές στα κλίτη του ναού αναφέρουν τα έτη 1307 και 1312 ως έτη ολο-



κληρώσεως της ανακαινίσεως του ναού. Κατά τα έτη αυτά ο ναός διακοσμείται με τοιχογραφίες. Από τις τοιχογραφίες αυτές σώζονται ολίγα δείγματα, με σημαντικότερα την περίφημη Δευτέρα Παρουσία στο τύμπανο άνωθεν της κεντρικής θύρας του ναού (εικ. 181), το τρίμορφο άνωθεν της πύλης του San Gottardo, με την Παναγία Ελεούσα πλαισιωμένη από τους Αγίους Νικόλαο και Λαυρέντιο, και την παράσταση του Αγίου Γεωργίου Δρακοντοκτόνου, τον οποίο συνοδεύουν ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο Απόστολος Βαρνάβας (:), αλλά και άγγελος προσφέρων, Δυτικού τύπου, ασπίδα⁷⁰. Σημειώτεον πως οι παραστάσεις φέρουν επιγραφές στην ελληνική.

Όσον αφορά το εικαστικό ιδίωμα των υπό σχολιασμό τοιχογραφιών, είναι πασιφανές ότι συνδέεται στενότατα με τη ζωγραφική της Μονής της Χώρας, αλλά και με εικόνες μητροπολιτικής εμπνεύσεως και καταγωγής, όπως η περίφημη εικόνας της Αχρίδας με τον Ευαγγελισμό στην οπίσω όψη (εικ. 189). Το προφανές τούτο γεγονός έχουν αποδείξει επαρκώς ο R. Nelson, σε δύο μελέτες, και ο C. Di Fabio⁷¹. Πράγματι το χρώμα, με τους ήπιους φαιούς τόνους, το αυστηρό και ρέον σχέδιο, οι ραδινές αναλογίες, ο χιασμός και η ευρυθμία των κινήσεων, η εναργής ανάδειξη του όγκου του υπό τα ιμάτια σώματος, μέσω της ροής του φωτός, η αναγλυφικότητα των πτυχώσεων, η πλαστική απόδοση των ανατομικών όγκων στα πρόσωπα και εν γένει το ύφος τεκμηριώνει την εξάρτηση του χαρακτηριστικού χρωστήρα από την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως. Ως προς το νοηματικό περιεχόμενο των παραστάσεων έχει ευλόγως υποστηριχθεί η εξάρτησή του από τη λατινική σκέψη⁷². Κατά τον C. Di Fabio, η εν λόγω θεολογική αντιμετώπιση συνδέεται πιθανώς με τη δράση του λόγιου ιερέως του καθεδρικού της Genoa, Bertolino Fieschi (δράση 1287-1313)⁷³.

Η στενή εξάρτηση ή μάλλον η ταύτιση των εξεταζόμενων τοιχογραφιών με το ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως υποδηλώνει εναργώς την καταγωγή του καλλιτέχνη από την πρωτεύουσα του Βυζαντίου. Γνωρίζουμε δε τις στενές πολιτικές και οικονομικές σχέσεις των Γενουατών με την Κωνσταντινούπολη, ήδη από την εποχή του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου. Είχαν δε αυτοί υπό την κατοχή τους το συνοικισμό του Πέρα στο Γαλατά, όπου και η μονή των Δομινικανών. Γνωρίζουμε επίσης τα διπλωματικά δώρα που καταφθάνουν στην ιταλική πόλη από το Βυζάντιο, όπως το

[Εικ. 181]
Genova.
Ι. Ν. Αγ. Λαυρεντίου.
Η Δευτέρα Παρουσία.

[Εικ. 182]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
*Ο Χριστός συνομιλῶν με
Αποστόλους.*



περίφημο υφαντό pallium του ανωτέρω αυτοκράτορα⁷⁴. Εκτός τούτων, είναι γνωστή από τις πηγές η παρουσία βυζαντινών επώνυμων ζωγράφων στη Γενοα του 14ου αιώνα. Μάλιστα σε γενουατικό νοταριακό έγγραφο της 9ης Φεβρουαρίου 1313 ο ζωγράφος Μάρκος δηλώνει την καταγωγή του από την Κωνσταντινούπολη⁷⁵. Δυστυχώς δεν είναι εύκολο να συνδέσει κανείς τον εν λόγω καλλιτέχνη με τις τοιχογραφίες στον καθεδρικό του Αγίου Λαυρεντίου. Εν πάση περιπτώσει αυτό που ενδιαφέρει είναι ότι η επιλογή από τους Γενουάτες ενός βυζαντινού ζωγράφου για την εικονογράφηση του καθεδρικού τους συνιστά μαρτυρία για την αίγλη και το κύρος, το οποίο συνεχίζει να ασκεί η τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως στην Ευρώπη και τη λατινική Μεσόγειο στα χρόνια των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων. Το ίδιο μάλιστα ισχύει στην περίπτωση των ψηφιδωτών του Βαπτιστηρίου του καθεδρικού του Αγίου Μάρκου Βενετίας, μνημείο κορυφαίο του δόγην Andrea Dandolo (1342-1354), φίλου του Petrarch. Καίτοι εμφανής η επιρροή της γοθτικής ζωγραφικής, το ιδίωμα των ψηφιδωτών του Βαπτιστηρίου έλκει την καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη.

Επιστρέφοντας στη βυζαντινή επικράτεια, εξέχουσα προσέτι περίπτωση, αλλά και συναφής με τις ανωτέρω εξετασθείσες, είναι αυτή του χαρισματικού τοιχογράφου, ο οποίος ολοκληρώνει το διάκοσμο του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, με τη συνδρομή του δεύτερου κτίτορα του ναού, ηγουμένου Παύλου (1328-1334;)⁷⁶.

Ο ζωγράφος συνθέτει και αποδίδει τις σκηνές και τις μεμονωμένες φιγούρες σε αρμονία με τα καθιερωμένα πρότυπα της μετά το 1300 «παλαιολόγιας» τέχνης. Η δόμηση του χώρου και του τοπίου δεν παρουσιάζει καινοτόμες «λύσεις» (εικ. 182). Εντούτοις, η κυριαρχία της ώχρας και του φαιού στο σύνολο των επιμέρους στοιχείων των σκηνών δημιουργεί αξιοσημείωτη αίσθηση ενότητας, αφού μορφές και τοπίο φαίνεται να συνεχονται οργανικώς. Στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων οι ανθρώπινες μορφές (εικ. 183) σχεδιάζονται ψηλόκορμες, με ευρείς ώμους και γοφούς, σε στάσεις κομψές και συγκρατημένες, ως προς την κίνηση και τις χειρονομίες. Στις σκηνές οι μορφές καλύπτουν μεγάλο τμήμα της διαθέσιμης επιφάνειας, ως είναι το σύνθημα. Τα εφαρμοστά στο σώμα ενδύματα είναι αβρώς πλασμένα, με το φως να επικρατεί σε συγκεκριμένες περιοχές. Οι πτυχώσεις είναι μάλλον επίπεδες, δεν δημιουργούν εντύπωση κυρτώσεως. Αυτό βεβαίως δεν αδικεί το ζωγράφο, εφόσον ευάριθμες είναι οι περιπτώσεις στην ύστερη «παλαιολόγια» ζωγραφική, όπου οι πτυχώσεις δίνουν αίσθηση καμπυλότητας και όγκου, και εκεί όμως πρόκειται για μερική εφαρμογή.



[Εικ. 183]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
*Αδιάγνωστος μορφή
Απόστολου.*



[Εικ. 184]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
*Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα.
Λεπτομέρεια.*

Πάντως η τέχνη του ζωγράφου των Αγίων Αποστόλων προκαλεί θαυμασμό σε άλλο πεδίο, καθιστώντας τη εν λόγω εργασία εξόχως σημαντική για την εξέλιξη της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου: το πεδίο τούτο είναι η προσωπογραφία. Όπως παρατηρεί κανείς στη μορφή της Θεοτόκου, στον τρούλλο του βόρειου περιστώου (εικ. 184), επί θερμής, προς το ελαιώδες, βάσεως επιχρίεται ευρύ ωχρορόδινο σάρκωμα. Αυτό πλάθεται με ιδιαίτερη φροντίδα και επιμέλεια, χωρίς εντάσεις φωτός ή περιγραφική διάθεση. Δυσδιάκριτα περιγράμματα, απαλές σκιάσεις στα υποκόγχια μέρη, στα δεξιά της μύτης και της παρειάς και βεβαίως κάτω από τον πώγωνα, αλλά και ερυθροί γλυκασμοί όχι μόνο δεν διαταράσσουν τη ροή του φωτός επί των όγκων, αλλά προσδίδουν αίσθηση φυσικότητας, ηδύτητας και αλήθειας. Λευκά φώτα ενσωματώνονται στο σάρκωμα, αποδίδοντας λάμψη, ωσάν αυτή που το φως αφήνει πάνω σε υγρή επιφάνεια. Η «λύση» αυτή, αλλά και άλλες, παραπέμπουν στη ζωγραφική του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας, με την οποία η τέχνη του δημιουργού της Θεσσαλονίκης συνδέεται στενότερα. Ανάλογα υφολογικά στοιχεία εκφράζει επίσης ο ζωγράφος του νάρθηκα της Παναγίας Οδηγήτριας στο Μιστρά.

Η εξαιρετή ζωγραφική στο ναό των Αγίων Αποστόλων προϋποθέτει τα επιτεύγματα των ψηφιδωτών και τοιχογραφικών διακοσμήσεων της Κωνσταντινουπόλεως και όχι αυτά της «σχολής της Θεσσαλονίκης»⁷⁷. Μορφές, όπως αυτή που σχολίασα προηγουμένως, δεν εντοπίζονται στο έργο των εργαζομένων στην πόλη του Θερμαϊκού ζωγράφων. Βεβαίως ο V. Djurić έχει υποστηρίξει πως το ιδίωμα των τοιχογραφιών του ναού των Αγίων Αποστόλων συνδέεται με αυτό του ναού της Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα⁷⁸. Όμως πρόκειται για σφάλμα. Όπως θα γίνει φανερό σε άλλο σημείο της μελέτης, η Ολυμπιώτισσα είναι έργο όψιμο και ελάσσονος τόνου, θα έλεγα. Ανιχνεύεται βεβαίως η επίδραση των εξελίξεων στη Βασιλεύουσα, είναι όμως έκδηλη στο θεσσαλικό μνημείο η τυποποίηση των τρόπων της ζωγραφικής των τριών πρώτων δεκαετιών του αιώνα και η δυσκολία του ζωγράφου στο χειρισμό της φόρμας. Απεναντίας, σχέση με τις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης εκφράζουν οι μικρογραφίες του υπ' αριθμόν 5 κώδικα του Παναγίου Τάφου (τρίτη δεκαετία 14ου αι.). Αλλά για τον κώδικα αυτό θα μιλήσω εκτενώς στο οικείο τμήμα της μελέτης.

Εξάρτηση από τον κλασικισμό των τοιχογραφιών των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης εκδηλώνουν οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ομορφοεκκλησιάς (β' τέταρτο 14ου αι.). Οι εν λόγω νωπογραφίες συνδέονται από τους ερευνητές με την ανακαίνιση του ναού επί

βασιλείας του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου από τους αδελφούς Νετζάδες, Νικηφόρο, Ιωάννη και Ανδρόνικο, συμφώνως προς την κτητορική επιγραφή⁷⁹.

Στον εν λόγω νάρθηκα σώζεται η παράσταση του Οράματος του Ιεζεκιήλ, τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας στον ανατολικό τοίχο, σπαράγματα της μεσαιάς ζώνης εικονογραφήσεως, με τα θαύματα του Χριστού, η χαμηλή ζώνη του δυτικού τμήματος, με ολόσωμες οσιακές μορφές (δεν ανήκουν στη φάση αυτή) και στο βόρειο τμήμα μέρος της Κλίμακας των Αρετών.

Πρόκειται για έξοχη εργασία, της οποίας η ποιότητα δεν έχει ελκύσει την προσοχή των ερευνητών. Εκ πρώτης όψεως ο ζωγράφος φαίνεται να τυποποιεί το ύφος και την τεχνική των πρωτεργατών της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Αλλά η εντύπωση αυτή είναι απατηλή. Ο δημιουργός των τοιχογραφιών του εξωνάρθηκα της Ομορφοκκλησιάς είναι εξοικειωμένος με τους τρόπους εργαστηρίων της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτό των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Τα χρώματα, τα οποία κατακλύζουν τις παραστάσεις είναι κατά κύριο λόγο γεώδη και φαιής ποιότητας, γεγονός που επιβεβαιώνει τη σχέση της χρωματικής αυτής με τη μητροπολιτική παράδοση. Τα κτήρια και γενικώς τα στοιχεία του βάθους καταλαμβάνουν όλο το διαθέσιμο χώρο, περιορίζοντας το γαλάζιο κάμπο στο άνω όριο των συνθέσεων. Τα αρχιτεκτονήματα είναι κομψοεπή και λεπτοδουλεμένα, όπως και στις τοιχογραφίες της Μητροπόλεως του Μιστρά, της δεύτερης φάσεως. Οι ανθρώπινες μορφές διαθέτουν κλασικές αναλογίες και έδραση μελετημένη. Η πτυχολογία ακολουθεί την κλασικιστική πεπατημένη, με τις πτυχώσεις να αποδίδονται με αβρή διαδοχή τόνων και ήπιες γραμμώσεις. Στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη η σάρκα και γενικώς οι ανατομικοί όγκοι πλάθονται με σχολαστική διάθεση, ούτως ώστε οι επιμέρους αυτοί όγκοι να προκύπτουν οργανικώς από τον προπλασμό. Επισημαίνεται ότι το καστανό χρώμα βάσεως είναι επιχρισμένο σε τόνους σκοτεινούς. Το γεγονός τούτο, σε συνδυασμό με τις έντονες ψιμιθιές, δημιουργεί την ψευδαίσθηση επιδρώσεως, θα έλεγα, στα πρόσωπα, επιβεβαιώνοντας και με τον τρόπο αυτό τη σχέση με τη μητροπολιτική ζωγραφική της περιόδου, και μάλιστα όπως αυτή τείνει να διαμορφωθεί προς τα μέσα του 14ου αιώνα.



[Εικ. 185]
Βοιωτία. Καμπιά.
Ι. Μ. Αγ. Νικολάου.
Καθολικό. Ι. Βήμα.
Όψη προς Βορρά.

φέρει τοιχογραφίες, ορισμένες εκ των οποίων έχουν αποκαλυφθεί τα τελευταία χρόνια στο χώρο του ιερού Βήματος, όχι σε καλή κατάσταση (εικ. 185). Πρόκειται για τρία τμήματα της Θεοτόκου της αψίδας – εκ των οποίων προκύπτει πως ο εικονογραφικός της τύπος επαναλαμβάνει σχήμα ως αυτό του τύπου της Παναγίας Οδηγήτριας. Πρόκειται επίσης για την παράσταση της Πεντηκοστής, τοποθετημένη με σοφία στο θόλο και τα συναπτά μέτωπα, για την σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων στον ημικύλινδρο, για αυτήν του Μυστικού Δείπνου όπως και για την παράσταση του Αγίου Μανδηλίου, όπισθεν σχεδόν της αγίας τράπεζας. Πρόκειται επίσης για τη μορφή του Ιωάννη του Προδρόμου στην αψίδα της Προθέσεως και μορφές ιεραρχών, διακόνων αλλά και αγίων, όπως οι άγιοι Φλώρος και Λαύρος στο χώρο του διακονικού.

Οι εν λόγω τοιχογραφίες δεν ανήκουν στη φάση του 13ου αιώνα, όπως αυτές της κρύπτης. Τα τεχνοτροπικά τους γνωρίσματα παραπέμπουν στη μητροπολιτικής εμπνεύσεως τέχνη των δύο πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα. Τούτο υποδεικνύει καταρχάς το σχέδιο των μορφών. Προσάγω ως δείγμα τους δύο προφίτες στο εσωράχιο του «θριαμβικού» τόξου, των οποίων οι ραδινές και εξεζητημένες αναλογίες, με τα μικρά και κομψά κεφάλια και άκρα, προδίδουν τις κλασικιστικές καταβολές της τέχνης του εργαστηρίου. Σκηνές, όπως αυτή του Μυστικού Δείπνου, ζωογονεί η κίνηση, φα-

νερή όχι μόνον στους χιασμούς και την αντικίνηση των ανθρώπινων μορφών, αλλά και στην τριχοφυΐα και πυχυλογία, την ογκούμενη υπό του ανέμου. Η απόδοση των ενδυμάτων είναι επιμελής, με ήπιες μεταβάσεις από το φως προς τη σκιά και άτονα περιγράμματα. Ο όγκος προκύπτει σε επιλεγμένα σημεία, από την ένταση εκεί του φωτός.

Η ίδια αβρή και ακαδημαϊκή ποιότητα εκφράζεται και στην απόδοση των προσώπων. Στα Καμπιά η σάρκα απολήγει ομαλώς στο σκοτεινό προπλασμό, με τρόπο που να καθιστά αυτόν οργανικό της τμήμα. Η διαβάθμιση του φωτός είναι ήπια και οι εντάσεις χαμηλές, κατά το πλείστον, όπως ακριβώς στα έργα της «σχολής» που εξετάζω. Ωστόσο, ο σπουδαίος καλλιτέχνης φροντίζει να εντείνει το φως σε επιμέρους τμήματα των γενείων και της κόμης, ώστε να δώσει την εντύπωση προσπτώσεως του φωτός. Αξίζει τέλος να σημειωθεί η λεπτή και αβρή ποιότητα των διακοσμητικών θεμάτων, με την ορθή χάραξη.

Τα εν λόγω υφολογικά γνωρίσματα, σε συνδυασμό με το χορηγικό χαρακτήρα του μνημείου, προτείνουν ζωγράφο ενήμερο των φιλοπρόδων εξελίξεων της εποχής. Θεωρώ δε πως δεν θα ήταν διόλου άστοχο να συνδέσει κανείς το ύφος και την ποιότητα του εξεταζόμενου συνόλου με καλλιτεχνικό εργαστήριο, συμβατό με τις επιταγές της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως, εάν όχι προερχόμενο από αυτήν. Άλλωστε δεν πρόκειται για μεμονωμένο φαινόμενο στην περιοχή. Στο σπηλαιώδη ναό της Ζωοδόχου Πηγής ή Αγίου Βλασίου στην Κωπαΐδα (1333) οι τοιχογραφίες εμφανίζουν επίσης υψηλό επίπεδο και ιδίωμα καθόλου επαρχιακό ή αφελές⁸¹.

Το ρεύμα του μητροπολιτικού κλασικισμού επηρεάζει επίσης την περιοχή της Πελοποννήσου, κυρίως αυτήν του Μιστρά. Τούτο εκφράζεται στο έργο του ζωγράφου εκείνου που θα ιστορήσει το μικρό ναό της Αγίας Κυριακής. Δυστυχώς από το ναό αυτό δεν σώζεται τίποτε, πλην ενός σπαράγματος, διαστάσεων 0,28 × 0,12 μ., το οποίο εντοπίστηκε στην επίκωση του ιερού Βήματος. Το σπάραγμα περιλαμβάνει το δεξιό τμήμα κεφαλής της Θεοτόκου, γεγονός που συνηγορεί στην προέλευσή του από το τεταρτοσφαίριο της αψίδας⁸².

Παρότι είναι παρακινδυνευμένο να εκφέρει κανείς καλολογικές κρίσεις από ένα και μόνο δείγμα, η ποιότητα της τέχνης, την οποία το σπάραγμα αυτό δηλώνει είναι τόσο υψηλή που καθιστά βέβαιη την παρουσία στο μνημείο ενός ζωγράφου, φορέα της «επίσημης» μητροπολιτικής καλαισθησίας της εποχής του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Το μελανό αφώτιστο μαφόριο, το ωοειδές σχήμα του προσώπου της Παναγίας, το μελαγχολικό της βλέμμα, το ανάγλυφο των επιμέρους όγκων, η λεπτώς επεξεργασμένη σάρκα και τα ευαίσθητα υποσκιάσματα, προτείνουν σχέση με τοιχογραφημένα σύνολα της Μακεδονίας και της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτό στην Παναγία Ljeviška και τη μονή Χιλανδαρίου, και όπως αυτό στη μονή της Χώρας και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης. Η χρονολόγηση του σπαράγματος υπό του Ν. Δρανδάκη στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα είναι ασφαλώς έγκυρη. Ωστόσο, η τεχνοτροπία του λειψάνου προτείνει ακριβέστερο, κατά την εκτίμησή μου, χρονικό στίγμα, ανάμεσα στα έτη 1310 και 1330.

Ανάλογα, με του σπαράγματος στο ναό της Αγίας Κυριακής, γνωρίσματα εκφράζει ο χρωστήρας που ιστορεί μέρος του καθολικού της Παναγίας Οδηγήτριας (Αφεντικό), δηλαδή το νάρθηκα και τον συνδεόμενο με αυτόν όροφο, το ΒΔ ταφικό παρεκκλήσιο, πλην του ανατολικού τοίχου, καθώς και τον ανατολικό τοίχο της νοτίου στοάς⁸³.

Οφείλω να επισημάνω ότι το ποσοστό των τοιχογραφιών του εν λόγω ζωγράφου στην Οδηγήτρια δεν υπερβαίνει το 20% επί του συνόλου των εικονογραφημένων επιφανειών του καθολικού. Προς τούτοις, η διακόσμηση από αυτόν και μόνον των δυτικών τμημάτων του ναού και του κατώτερου τμήματος του ανατολικού τοίχου της στοάς σε συνδυασμό με την υφολογική του ετερότητα, η οποία δεν απαντά σε άλλα σημεία του διακόσμου, υποδηλώνει πως ο ζωγράφος εργάζεται στην Οδηγήτρια αμέσως μετά το πέρας των εργασιών στον κυρίως ναό και τη στοά.

Η δουλειά του σημαντικού αυτού καλλιτέχνη διαφοροποιείται από το ύφος του ζωγράφου του κυρίως ναού, καθώς προσεγγίζει και αναπαράγει στο Μιστρά, καίτοι με απλούστευση, το ιδίωμα της μο-



[Εικ. 186]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας.
Θαύματα του Χριστού.



[Εικ. 187]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας.
Η Ζωοδόχος Πηγή.

νής της Χώρας. Στις τοιχογραφίες του επικρατούν τα γεώδη παστέλ χρώματα, τόσο στο τοπίο όσο και στα ενδύματα των ιερών μορφών (εικ. 186). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το ορεινό και αρχιτεκτονικό σκηνικό εφάπτεται σχεδόν στις μορφές, συνάμα δε λειτουργεί ως ιδιόμορφο για αυτές πλαίσιο, προπάντων στην παράσταση του Γάμου εν Κανά⁸⁴. Οι ιερές μορφές είναι καλοσχεδιασμένες, παρότι κάπως ασταθείς, χωρίς υπερβολές στην κίνηση και στις χειρονομίες. Ωραία αποδίδεται η συστροφή του σώματος προφήτη στο τύμπανο του τρούλλου στο δυτικό τμήμα του υπερώου, ο οποίος μάλιστα απλώνει τα χέρια στο γαλάζιο κάμπο⁸⁵. Χαρακτηριστική είναι επίσης η τάση του καλλιτέχνη να συγκεντρώνει τις ανθρώπινες μορφές σε συμπαγείς και παλλόμενους ομίλους. Τα ενδύματα είναι πλασμένα με ήπιες κομψές γραμμές και απαλές φωτοσκιάσεις, οι οποίες παραπέμπουν στη ζωγραφική του Χρυσόβουλου του βασιλιά Ανδρόνικου Β΄ και στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας.

Προσέτι, στο εξεταζόμενο σύνολο μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση των προσώπων. Μολονότι οι φθορές και οι επεμβάσεις αλλοιώνουν την αρχική κατάσταση των μορφών, είναι οφθαλμοφανής η κλασικίζουσα ποιότητα αυτών. Στο νάρθηκα, στη μορφή της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής μεταξύ των αγίων Ιωακείμ και Άννας (εικ. 187)⁸⁶, σε αυτήν της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας στην ασπίδα του τρούλλου στο δυτικό υπερώο (εικ. 188) και σε αυτήν του ανατολικού τοίχου της στοάς, τα περιγράμματα, που ορίζουν τη φυσιογνωμία και τους ανατομικούς όγκους, είναι ήπια, επιχρισμένα με αβρή διάθεση

και, το κυριότερο, με πλαστική αξία. Με αυτό εννοώ ότι το εύρος τους αυξομειώνεται αναλόγως της θέσεως και της λειτουργίας τους, ως προς το φως. Κατ' ουσίαν πρόκειται για υδαρείς θερμές γραμμώσεις ή κηλίδες, οι οποίες στόχο έχουν να αποδώσουν τη σκιασμένη πλευρά των επιμέρους όγκων, είτε στο πρόσωπο είτε στην κόμη και την τριχοφυΐα, όπως σε μερικώς σωζόμενη μορφή αγγέλου στο υπερώο. Η σάρκα εκτείνεται, χωρίς ικανή τονική διαβάθμιση, σε όλη σχεδόν την επιφάνεια. Απολήγει δε στο λαδοπράσινο χρώμα βάσεως, με τρόπο που καθιστά αδύνατη τη διάκριση των ορίων της. Γραμμικά φώτα επιχρίονται στα επάρματα των όγκων, δίδοντας εντύπωση ιριδισμού και εφιδρώσεως, συνήθη και σε άλλα μνημεία της εποχής.

Κεφαλαιωδώς, ότι αποκομίζει κανείς παρατηρώντας τις τοιχογραφίες του ικανού αυτού καλλιτέχνη είναι η ροπή προς την εξιδανίκευση και προς μια ποιότητα ακαδημαϊκού χαρακτήρα, παρά την επανάληψη των μορφολογικών τύπων και παρά την αδεξιότητα στο σχέδιο των προσώπων, η οποία είναι πιθανόν αποτέλεσμα της πλημμελούς αποκαταστάσεως των τοιχογραφιών.



[Εικ. 188]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας. Υπερώ.
Η Θεοτόκος και προφήτες.

Στο σημείο αυτό της μελέτης κρίνεται αναγκαίο να σχολιάσω ακροθιγώς ένα εκ των ευάριθμων δειγμάτων μνημειακής τέχνης της Κύπρου του 14ου αιώνα, τα οποία συντάσσονται με την παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως. Το εν λόγω σύνολο συνίσταται από ορισμένες τοιχογραφίες στο ναό της Θεοτόκου Κανακαριάς στην κώμη Λιθράγκωμη Αμμοχώστου, γνωστό για τα περίφημα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά του⁸⁷. Πρόκειται για μία εκ των πολλών φάσεων τοιχογραφήσεως του ναού, η οποία σώζεται στην ανωδομή του ιερού Βήματος, σε μερικές χριστολογικές σκηνές και μεμονωμένες μορφές στον κυρίως ναό, καθώς και στη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα στο τύμπανο της θύρας (επιζωγραφισμένη).

Ο υπεύθυνος για την εικονογράφηση αυτή χρωστήρας συνδέεται με το ιδίωμα σειράς μνημειακών διακοσμήσεων του πρώτου μισού του 14ου αιώνα, εντός και εκτός Κωνσταντινουπόλεως, όπως οι τοιχογραφίες της μονής της Χώρας και οι σωζόμενες στο Arap Djami. Τους ορεινούς όγκους διαμορφώνουν ευμεγέθεις πλάκες λίθων, οι οποίοι διαδέχονται ομαλώς ο ένας τον άλλο. Τα φώτα στις ακμές των όγκων δεν έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα, όπως στο 12ο αιώνα. Η πτυχολογία, με τις απαλές αποχρώσεις και την ήπια διαβάθμιση τόνων, αποδίδει φυσικότητα. Στα πρόσωπα οι πλαστικές αξίες εκφράζονται εναργώς στη διαχείριση των αυξομειούμενων περιγραμμάτων και των ομαλώς αναδεικνυόμενων ανατομικών όγκων.

Λόγος πρέπει να γίνει για ένα προσέτι μνημειακό έργο της Κύπρου, παρότι δεν εναρμονίζεται και δεν συνάδει με τις εξελίξεις στο Βυζάντιο των αρχών του 14ου αιώνα. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες στον κυρίως ναό και το νάρθηκα του ναού της Παναγίας Ασίνου (1332/3).

Το σύνολο αυτό έχει προσφάτως μελετηθεί από την Σ. Καλοπίση-Βέρτη και την Α. Weyl Carr⁸⁸ και επομένως ουδείς λόγος υφίσταται για διεξοδική εδώ ανάλυση. Ωστόσο, οι εν λόγω τοιχογραφίες αξίζουν ακροθιγούς σχολιασμού, ως ενδεικτικές της λεγομένης *Maniera Cypria* στο 14ο αιώνα. Επισημαίνεται και πάλιν πως η εν λόγω Μανιέρα αποτελεί συνέπεια της απομακρύνσεως από την καλαισθησία της Κωνσταντινουπόλεως και της άγνοιας των εξελίξεων στην τέχνη του Βυζαντίου. Αφετέρου, το περιφερειακό τούτο ιδίωμα, όπως εκφράζεται στις τοιχογραφίες της Παναγίας Ασίνου

και αλλαχού, θεωρείται πως συνιστά συγκερασμό βυζαντινών (= κομνηνέων), «σταυροφορικών», συριακών και αρμενικών μορφικών στοιχείων. Υπό την οπτική γωνία αυτή η ζωγραφική της Κύπρου είναι συγγενής με αυτήν των σταυροφορικών βασιλείων.

Η απόδοση του χώρου και της συνθέσεως δεν αποκλίνει από τα καθιερωμένα. Ο ζωγράφος δεν κομίζει κάτι νέο, όσον αφορά την αποτύπωση των διαστάσεων του χώρου. Επιπλέον, οι μορφές του μοιάζουν επείσακτες στη διοδιάστατη αρχιτεκτονική επιφάνεια. Δίνουν δε εντύπωση ακινησίας, τόσον με το αδιατάρακτο περίγραμμά τους όσον και με τον περιορισμό των χιασμών, παρότι οι ιερές μορφές χειρονομούν σε ένδειξη διαλόγου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση των ενδυμάτων. Ο ζωγράφος ακολουθεί μεν την κομνηνεία παράδοση, αλλά συχνά τοποθετεί τις γραμμές φωτός μεταξύ των δύο μαύρων γραμμών, που ορίζουν τις πτυχώσεις. Τούτο σε μια προσπάθεια αναδείξεως του όγκου κατά φύση. Τα πρόσωπα είναι επίπεδα. Τα περιγράμματα ισχυρά και ίσου σχεδόν πάχους. Οι ανατομικοί όγκοι αποδίδονται με περιγραφή, δηλαδή ως επίθετα και άνευ οργανικής συνοχής με τη φόρμα καλλιγραφικά στοιχεία. Η απουσία πλαστικών αξιών στο έργο του ζωγράφου του 14ου αιώνα στο ναό της Παναγία Ασίνου είναι αποκαλυπτική της *περιφερειακής* καλαισθησίας, η οποία μέσα από τη διακοσμητική διαχείριση της φόρμας, οικεία τόσον στη Δύση όσον και στην Ανατολή, επιχειρεί να εκφράσει τις λαϊκές θρησκευτικές ανάγκες και την πολυσυλλεκτική αισθητική ενός κοινού με «υβριδικού» χαρακτήρα κουλτούρα.

Η ίδια με τα μνημειακά έργα της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως» αντίληψη απαντά και σε φορητές εικόνες των πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα, εικόνες οι οποίες αμέσως ή εμμέσως συνδέονται με εργαστήρια που ενδημούν στην πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους. Θα εξετάσω ορισμένα παραδείγματα ενδεικτικώς, υψίστης όμως σημασίας για την εξέλιξη της μητροπολιτικής τέχνης.

Δύο σπουδαία δείγματα της αμέσως μετά το 1300 μητροπολιτικής τέχνης αφορούν στην τέχνη της ψηφιδογραφίας, η οποία από τα τέλη του 13ου αιώνα φαίνεται να εισέρχεται σε νέα ακμή. Σε αυτήν την παραγωγή εντάσσω δύο μικρού μεγέθους εικόνες, η πρώτη με τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, η οποία σώζεται στη μονή Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους, και η δεύτερη με τους Αγίους Σαράντα, στη Συλλογή Dumbarton Oaks⁸⁹.

Οι δύο αυτές ψηφιδωτές εικόνες εκφράζουν πρωτίστως τη σημαντική βελτίωση του επιπέδου της τέχνης αυτής, ιδίως εάν συνυπολογίσει κανείς τη δυσκολία της χρήσεως σμικρότατων ψηφιδών στο πλάσιμο προσώπων και ενδυμάτων. Η δε επιμέλεια και αβρότητα στην εκτέλεση, η κινητικότητα, ο διάχυτος φωτισμός και τέλος η έκδηλη, στα γυμνά μέρη και στα ενδύματα, διάθεση για πλαστικότητα, σε συνδυασμό με την περιορισμένη χρήση της γραμμής στην απόδοση των ανατομικών χαρακτηριστικών, προτείνουν σχέση με το ακμάζον τώρα ιδίωμα της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως»⁹⁰, όπως αυτό εκδηλώνεται στις ψηφιδωτές εικόνες της μονής Ξενοφώντος.

Ένα εκ των πλέον περίοπτων δειγμάτων των υψηλών προθέσεων της τέχνης επί της εποχής του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου αποτελεί η αμφιπρόσωπη εικόνα από το ναό της Περιβλεπτού στην Αχρίδα, στην κύρια όψη της οποίας εικονίζεται η Θεοτόκος «Ψυχοσώστρια» και στη δευτερεύουσα ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (α΄ τέταρτο 14ου αι.)⁹¹. Συμφώνως προς ορισμένους ερευνητές⁹², η εξαιρετικής ποιότητας αυτή εικόνα συνδέεται με την Κωνσταντινούπολη, καθώς το επίθετο *Ψυχοσώστρια* παραπέμπει στην ομώνυμη μονή της Βασιλεύουσας, την οποία ο Ανδρόνικος Β΄ παραιχώρησε στον αρχιεπίσκοπο Αχρίδας Γρηγόριο, στις αρχές του 14ου αιώνα.

Στην εικόνα της Αχρίδας, στην όψη με τον Ευαγγελισμό κατ' εξοχήν (εικ. 189), οι μορφές είναι εύρωστες και ατρακτοειδείς, σε λυσιππίεις αναλογίες σχεδιασμένες. Τα ενδύματα είναι πλούσια, όπως προτείνουν τα ογκηρά αποπύγματα των υφασμάτων. Οι γραμμώσεις που αποδίδουν τη σκοτία των πτυχώσεων είναι κομψές και άτονες, προπάντων στα μελανά ενδύματα της Παναγίας του Ευαγγελισμού. Εξίσου κομψά γραμμικά ή ταινιωτά φώτα προβάλλουν τον όγκο των μελών του σώματος, όχι όμως και των πτυχώσεων καθαυτών. Έμφαση έχει δοθεί στην απόδοση προσώπων και άκρων. Ο ζωγράφος πλάθει με εξάισια ευαισθησία και αβρότητα το πρόσωπο του Αγγέλου του Ευαγγελισμού,

στο οποίο περιγράμματα πλέον δεν υπάρχουν. Μόνον στις οφρύς και τα άνω βλέφαρα έχει επιχρισθεί λεπτή μαύρη γραμμή, απλώς για να τονίσει το βάθος. Οι επιμέρους όγκοι συνιστούν προϊόν όχι μόνον της αβρής μεταχειρίσεως των μεταβάσεων, δηλαδή της βαθμιαίας και ομαλής μείωσης της εντάσεως του φωτός, αλλά και του σκιοφωτισμού, με την ακριβή σημασία του όρου. Στην Παναγία του Ευαγγελισμού ο καλλιτέχνης εστιάζει το φως άνω αριστερά, χειρίζεται δε με συνέπεια το γεγονός τούτο, διά τούτο η σκίαση της μύτης και της δεξιάς πλευράς του προσώπου μοιάζει προσπίπτουσα. Επισημαίνεται ότι ο σπουδαίος ζωγράφος της εικόνας της Αχρίδας επιχειρεί να αποτυπώσει με το φως τις ανατομικές λεπτομέρειες των αρθρώσεων στα χέρια καθώς και τους όνυχες. Τούτο συμβαίνει στην όψη με την Παναγία Οδηγήτρια, όχι όμως και στην παράσταση του Ευαγγελισμού. Υποθέτω λοιπόν, πως τα άκρα των ιερών μορφών της σκηνής είναι τεχνουργημένα από διαφορετικό χέρι. Η μόνη αδυναμία της εικόνας είναι η διατύπωση του αρχιτεκτονικού σκηνικού στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, όπου ο συσχετισμός των αρχιτεκτονικών όγκων και επιπέδων είναι πλημμελής. Πάντως και εδώ ο καλλιτέχνης φωτίζει στον ίδιο με τις μορφές άξονα. Τέλος, θα ήθελα να επισημάνω την εξαιρετικώς στενή ομοιότητα μεταξύ της Παναγίας Ελεούσας, η οποία εικονίζεται ολόσωμη στη μονή της Χώρας, και της Παναγίας της εξατζόμενης εικόνας, ιδίως αυτής του Ευαγγελισμού.

Φιλοπρόοδα στοιχεία απαντούν σε δύο ακόμη δεσποτικές εικόνες από το σεβάσμιο ναό της Παναγίας Περιβλέπτου Αχρίδας, έργα ταλαντούχου ζωγράφου, ο οποίος αείρει το δείκτη ποιότητας στη ζωγραφική της περιόδου. Πρόκειται για την εικόνα με τον Χριστό, στον τύπο του Παντοκράτορα, και για την αυτήν με την Παναγία *Ψυχρώστρια* (β' τέταρτο 14ου αι.) (εικ. 190 και 191)⁹³.

Ο Χριστός εικονίζεται σε λανθάνουσα κίνηση, την οποία υποδηλώνει το τοποθετημένο στο κέντρο χέρι ευλογίας, σε συνδυασμό με το κεφάλι που στρέφεται ελαφρώς προς τα αριστερά. Το βλέμμα του Θεανθρώπου απομακρύνεται από το θεατή, όχι όμως και αυτό της Θεοτόκου. Σε έντονη συστροφή εικονίζεται ο μικρός Χριστός στον κόλπο της Παναγίας, με το δεξιό πέλμα ιδωμένο προοπτικώς. Οι



[Εικ. 189]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
*Ο Ευαγγελισμός της
Θεοτόκου (β' όψη).*



[Εικ. 190]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



[Εικ. 191]
Αχρίδα.
Ι. Ν. Παναγίας
Περιβλέπτου.
Η Θεοτόκος Ψυχρώστρια.

πτυχώσεις στα ενδύματα των ιερών μορφών είναι επιμελημένες και με οργανική συνοχή. Πλάθονται κυρίως με σκοτεινότερες του προπλασμού υδαρείς επιχρίσεις, οι οποίες δίδουν σε αυτές βάθος και όγκο. Στα ευάριθμα σημεία όπου απλώνεται φως, αυτό είναι χαμηλής εντάσεως και μικρής εκτάσεως. Το ίδιο ισχύει για την απόδοση της κόμης και των γενειών, εκ των οποίων απουσιάζει οιαδήποτε διάθεση για καλλιγραφική διαπλοκή και επεξεργασία.

Η ίδια διάθεση καθιστά τα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη του σώματος θελκτικά και αληθοφανή. Τα περιγράμματα είναι άτονα και δυσδιάκριτα. Το πλάσιμο είναι υπέρ το μέτρο επιμελημένο, όπως και στις δεσποτικές εικόνες των Σερρών, για τις οποίες έγινε λόγος αλλαχού. Τα σαρκώματα οβήνουν ομαλώς στη σκίαση, χωρίς ο θεατής να μπορεί διακρίνει που ακριβώς εκκινούν και που απολήγουν (*sfumato*). Το φως δεν διαχέεται ακρίτως παντού, αλλά προς την πλευρά εκείνη, η οποία προσεγγίζει την πηγή του φωτός. Στην εικόνα δε του Χριστού γίνεται σαφές πως αυτή βρίσκεται άνω αριστερά. Αλλά δεν είναι μόνον αυτό: στους δύο αυτούς επί σανίδος πίνακες η σκίαση έχει αποκτήσει ρόλο λειτούργικo και οντότητα. Στην εικόνα του Χριστού το κεφάλι και ο λαιμός σκιάζονται ικανώς στα δεξιά. Το χέρι, το οποίο ευλογεί σκιάζεται στο εσωτερικό του, ο αντίχειρας μάλιστα είναι υποβαθμισμένος τονικώς εν σχέση με τα άλλα δάκτυλα, όπως ακριβώς και το χέρι που κρατά τον κώδικα Ευαγγελίου.

Στη μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά σώζονται φύλλα δίπτυχου με τους Αγίους Θεόδωρο και Γεώργιο, ημίσωμους στο άνω τμήμα των φύλλων, και τους αγίους Σάββα, Ονούφριο, Ιωάννη Δαμασκνό και Εφραίμ τον Σύρο, ολόσωμους στο κάτω (α΄ τέταρτο 14ου αι.)⁹⁴ (εικ. 192). Πρόκειται για ένα από τα πλέον πρωτοπόρα έργα της περιόδου, λόγω των καινοφανών για την εποχή επινοήσεων του καλλιτέχνη, ο οποίος, εξ όσων φαίνεται, δεν ήταν άμοιρος της τέχνης της μικρογραφίας.

Αυτό το οποίο εξαρχής εντυπωσιάζει στην εικόνα της μονής Σινά είναι η κινητικότητα των μορφών, είτε με χιασμούς του κορμού και της κεφαλής, όπως στη μορφή του αγίου Γεωργίου, είτε με χιασμούς κορμού και μηρών, όπως στη μορφή του Ιωάννη του Δαμασκνού, είτε ακόμη με εναλλασσόμενες χειρονομίες. Το δεύτερο στοιχείο που αφήνει έκπληκτο τον προσεκτικό παρατηρητή είναι η αντιπαράθεση φωτός και σκιάς, ως μέσου για τη δόμηση του όγκου. Παραδείγματος χάριν, στις οσιακές μορφές του Δαμασκνού και του Εφραίμ η αριστερή πλευρά φωτίζεται στο περίγραμμά της εντόνως, ενώ η αντίθετη πλευρά βυθίζεται στο σκοτάδι. Το ίδιο ισχύει και για το γυμνό σώμα του Ονούφριου, το δεξιό τμήμα του οποίου είναι υποβαθμισμένο, ως προς τον τόνο. Το πλάσιμο στα πρόσωπα και τα ενδύματα είναι οργανικό. Φωτεινά και σκοτεινά τμήματα συνεχονται μεταξύ τους, διά μέσου βαθμιαίας τονικής μεταβάσεως. Δυνατά φώτα, τοποθετημένα με διάκριση, ορίζουν τους ανατομικούς όγκους. Ας σημειωθεί ότι ίδια αντίληψη απαντά επίσης σε μια άλλη σπουδαία εικόνα της μονής, από την οποία σώζεται τμήμα μόνον με τον απόστολο Πέτρο και τον Ιωάννη το Θεολόγο ολόσωμους (α΄ μισό 14ου αι.)⁹⁵. Μάλιστα στην εικόνα αυτή ολόκληρη η αριστερή πλευρά του σώματος του Πέτρου

[Εικ. 192]

Σινά.

Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.

Δίπτυχο με μορφές

Μαρτύρων και Οσίων.



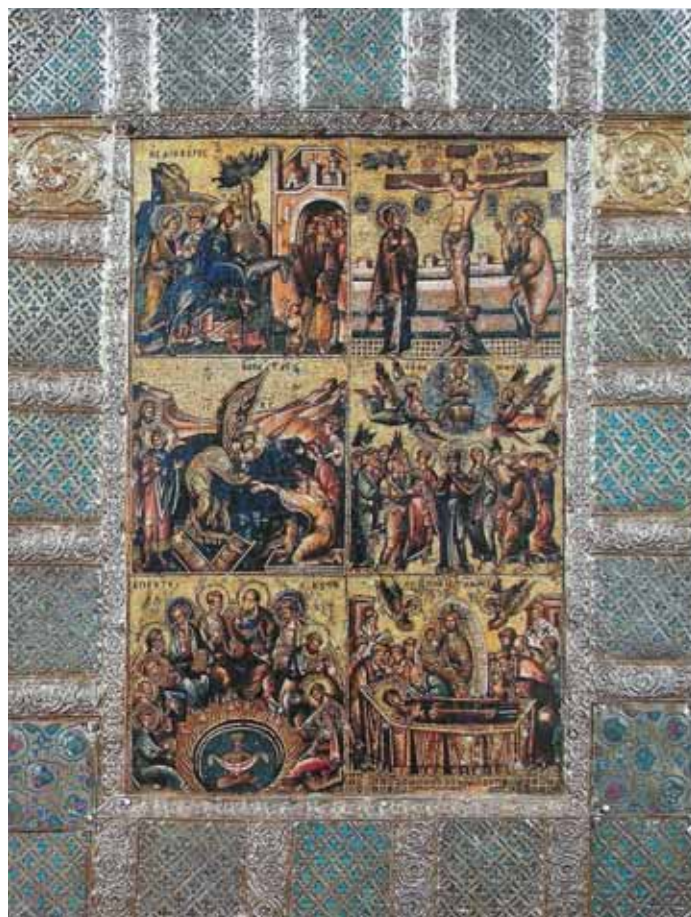
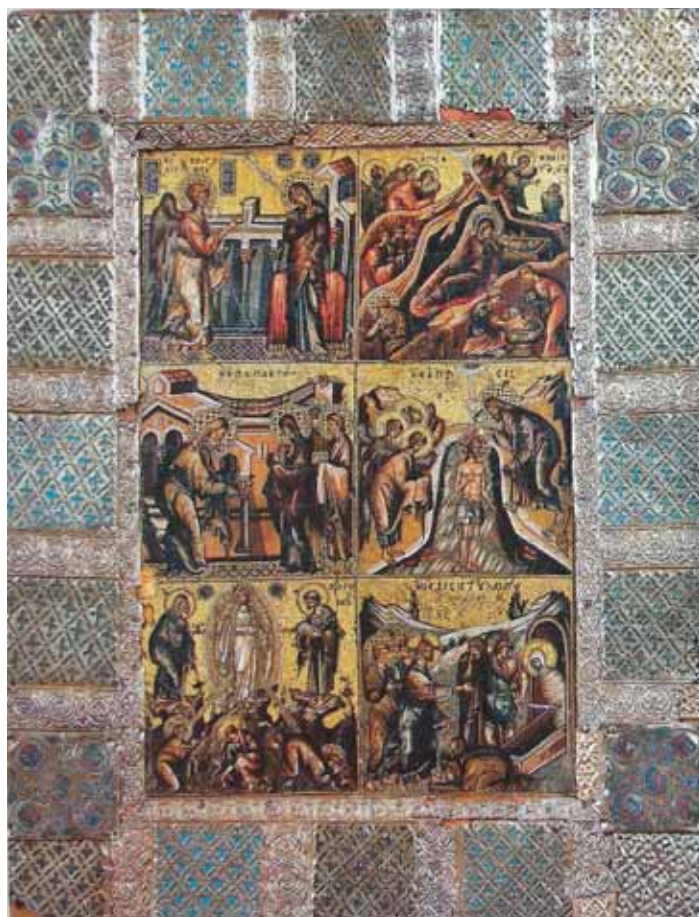
αφίνεται αφώτιστη, επειδή είναι αυτή που στρέφεται ελαφρώς προς το βάθος. Ένα ακόμη εντυπωσιακό στοιχείο στη ζωγραφική των υπό εξέταση φύλλων τριπτύχου είναι η νατουραλιστική διάθεση του καλλιτέχνη: οι πτυχώσεις στο δεξιό βραχίονα του Γεωργίου, η αβρή τριχοφυΐα, το σώμα του γυμνού Ονούφριου, το οποίο μορφοποιείται με τρόπο πολύ λιγότερο σχηματικό εν συγκρίσει με τα έργα του 13ου και πρώιμου 14ου αιώνα, αλλά και η διόλου συμβατική απόδοση του φυλλώματος, το οποίο περιβάλλει την οσφύ του ερημίτη, αποκαλύπτουν τις πλαστουργικές δυνατότητες του σπουδαίου αυτού ζωγράφου, η εργασία του οποίου θα πρέπει να προσγραφεί στα καλύτερα δείγματα της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως.

Εξαιρετικής σπουδαιότητας και ποιότητας είναι επίσης το ψηφιδωτό δίπτυχο με το Δωδεκάορτο, το οποίο φυλάσσεται στη Φλωρεντία, στο Museo dell' Opera del Duomo (α' τέταρτο 14ου αι.). Συμφώνως προς μαρτυρία του 18ου αιώνα, το δίπτυχο ανετέθη στο Βαπτιστήριο του San Giovanni in Forte το έτος 1394 υπό της Nicoletta da Antonio Grioni της Βενετίας, χήρα αυλικού του Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού⁹⁶.

Οι δύο αυτοί ψηφιδωτοί πίνακες (εικ. 193α,β) είναι εξειργασμένοι με μικροσκοπικές έγχρωμες ψηφίδες, πακτωμένες σε επί ξύλου κηρομασίχη, και ενταγμένες σε αργυρεπίχρυσο πλαίσιο. Η τεχνολογική τους σχέση με τα ψηφιδωτά της Παμμακάριστου και της μονής της Χώρας είναι οφθαλμοφανής και αυταπόδεικτη.

Ωστόσο, υφίστανται εικαστικές «λύσεις» οι οποίες καθιστούν το Δίπτυχο προωθημένο εν συγκρίσει με τα μνημειακά προηγούμενά του. Η σχέση, λόγου χάριν, αρχιτεκτονικού και φυσικού χώρου με τις μορφές είναι εδώ αρμονικότερη και πλέον ουσιαστική. Στη σκηνή του Ευαγγελισμού, όπισθεν των ιερών μορφών, εικονίζεται κιονοστήρικτη στοά. Στην εν λόγω στοά σημειώνεται το βάθος, διά μέσου του, μεταξύ των κίωνων, σκοτεινού χρώματος και διά μέσου της κατακόρυφης σκιαστικής ταινίας στα αριστερά τους. Το ίδιο ισχύει και για το πρόπυλο του ιστορημένου ναού στη σκηνή της Υπαπαντής.

[Εικ. 193α,β]
Φλωρεντία.
Museo dell'Opera
del Duomo.
Δίπτυχο με το Δωδεκάορτο.



Στην παράσταση της Πεντηκοστής η κυκλική οπή στο δάπεδο είναι ορατή υπό γωνία, και όχι *εξ απόπου*, ως είθισται. Στη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού η Παναγία και ο Ιωσήφ τοποθετούνται όπισθεν του επάρματος, έμπροσθεν του οποίου εικονίζεται το Λουτρό.

Εκτός της προθέσεως για απόδοση του εγκάρσιου άξονα, έκδηλη είναι προς τούτοις η ικανότητα του ψηφιδογράφου να τοποθετεί τις μορφές του στο χώρο και μάλιστα σε στάσεις όχι συνήθεις στη ζωγραφική του Βυζαντίου, τουλάχιστον πριν το 14ο αιώνα. Λόγου χάριν, ο χιασμός της Παναγίας του Ευαγγελισμού, του Χριστού της Μεταμορφώσεως, του Ιωάννη στη Σταύρωση και της Παναγίας στην Ανάληψη είναι σχεδιασμένος με σύνεση και τέχνη. Ο δε βοσκός, ο οποίος συνομιλεί με τον άγγελο στην παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού, κάθεται στο βράχο με τα νώτα στραμμένα προς το θεατή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η απεικόνιση του Χριστού της Βαϊοφόρου, ο οποίος εικονίζεται καθήμενος στη ράχη του ζώου, σε πλάγια όψη, και όχι κατά μέτωπο, ως είναι σύνηθες. Ωστόσο, τα πόδια του Ιησού είναι διασταυρωμένα, λεπτομέρεια η οποία καθιστά την εν λόγω μορφή εξόχως αληθοφανή.

Ανεξαρτήτως όμως του, πρωτότυπου εν γένει, χειρισμού της στάσεως των μορφών και της θέσεώς τους στο χώρο, αξιοσημείωτη είναι επίσης η απόδοση του όγκου μέσω του σκιοφωτισμού. Στον άγγελο του Ευαγγελισμού, στη μορφή του Συμεών στην παράσταση της Υπαπαντής και του Ιωάννη του Θεολόγου στη Σταύρωση ευρείες στα ενδύματα φωτισμένες μάζες αντιπαρατίθενται σε σκοτεινές τέτοιες. Στην παράσταση της Αναστάσεως του Λαζάρου οι υφασμάτινες ταινίες, που τυλίγουν το σώμα του αναστημένου άνδρα, φωτίζονται στα δεξιά. Αντιστρόφως δε, σκιάζονται στα αριστερά, προσδίδοντας στις ανθρώπινες φιγούρες αληθοφάνεια.

Το Δίπτυχο της Φλωρεντίας αποκαλύπτει αφενός το υψηλό επίπεδο της τέχνης στο πρώτο τέταρτο του 14ου αιώνα καθώς και το φάσμα των εικαστικών λύσεων και εφαρμογών. Αφετέρου καταδεικνύει τη δυνατότητα των ταλαντούχων καλλιτεχνών να χειρίζονται τη φόρμα με τρόπους νέους, όχι επηρεασμένους απαραίτητως εκ της τέχνης της Δυτικής Ευρώπης. Η εργασία του εξαιρετού καλλιτέχνη του Διptychu της Φλωρεντίας προϋποθέτει την καλλιτεχνική παραγωγή των δύο πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, την οποία μάλιστα υπερβαίνει ως προς τη διευθέτηση των μορφών στο χώρο και ως προς την επεξεργασία του φωτός στα ενδύματα. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με μια εκζήτηση μανιεριστικού χαρακτήρα, προτείνει ύστερη χρονολόγηση, κατά πάσα πιθανότητα στην τέταρτη ή πέμπτη δεκαετία του αιώνα.

Η επόμενη εικόνα, η οποία αξίζει να σχολιασθεί είναι ο πίνακας με τη Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων (1320-1340). Η μικρών διαστάσεων αυτή εικόνα προέρχεται εκ της ιερής μονής του Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος και σήμερα φυλάσσεται στη Μόσχα, στο Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Pushkin (εικ. 194)⁹⁷.

Στον εξαιρετο αυτό μικρό πίνακα η επιμέλεια στη διαχείριση της συνθέσεως και της κλασικής φόρμας αλλά και τα προσωπογραφικά γνωρίσματα πιστοποιούν, κατά τη γνώμη μου, την εμπειρία του ζωγράφου στο χώρο της μικρογραφίας. Στην εικόνα αυτή τα ιερά πρόσωπα, με τις ωραίες λυσιίππειες αναλογίες, παρατάσσονται σε δύο καθ' ύψος σειρές. Η σε πρώτο πλάνο σειρά περιλαμβάνει τέσσερις ολόσωμους Αποστόλους ενώ η δεύτερη οκτώ, οι οποίοι είναι ορατοί ως το στήθος. Παρά τη στατικότητα της παρατακτικής αυτής διατάξεως, οι μορφές σχεδιάζονται σε ποικίλες στάσεις, κινούμενες μάλιστα στα στενά τους περιθώρια. Ο πρώτος εξ αριστερών Απόστολος εικονίζεται σε άσφογο χιασμό, με το άνετο χαλαρό σκέλος να αγγίζει το έδαφος με την άκρη των δακτύλων. Ο δεύτερος κατά σειρά, ο Πέτρος, φαίνεται να κινείται προς τα δεξιά. Ο τρίτος άνδρας, προφανώς ο Ιωάννης ο Θεολόγος, αποδίδεται σε συστροφή, με τον κορμό κατά μέτωπο και τα πόδια σε κατατομή. Ο τελευταίος στη σειρά, ο Ματθαίος, αποδίδεται σε μάλλον αμφίσημη, αλλά εξόχως ενδιαφέρουσα στάση. Έχει κανείς την εντύπωση ότι ο Άγιος διαβάζει το Ευαγγέλιό του, στηρίζοντας τη ράχη του στο έξεργο πλαίσιο της εικόνας. Τούτο υποδηλώνει το άνετο σκέλος, το οποίο δεν φαίνεται να αγγίζει στο έδαφος, αλλά να διασταυρώνεται με το στάσιμο, που και αυτό με τη σειρά του δεν σχεδιάζεται κατακόρυφο, αλλά με ελαφρά

κλίση. Όσον αφορά τους «στηθαίους» Αποστόλους, στο πίσω μέρος της συνθέσεως, η κίνησή τους αποδίδεται υπαινικτικώς, μέσω της εναλλαγής της θέσεως της κεφαλής και του βλέμματος. Όλα τα ανωτέρω συνθετικά τεχνάσματα αποβλέπουν τόσο στην εντύπωση της δράσεως όσο και του μεταξύ των μορφών διάλογου.

Τα ενδύματα των Αποστόλων της εικόνας της Μόσχας είναι πλασμένα με ιδιαίτερη επιμέλεια και ευαισθησία, κυρίως με ελαφρά υδαρή γραψίματα επί των διάφανων προπλασμών. Λευκά φώτα τοποθετούνται με διάκριση στις ακμές των πτυχώσεων και στα ευάριθμα μέρη εκείνα, τα οποία εκτίθενται ικανώς στο φως (γόνατα, κοιλιακή χώρα και βραχίονες). Τα πρόσωπα αποδίδονται σε θερμούς τόνους, φυσιοκρατικώς επεξεργασμένα, κατά το δυνατόν. Ήπια περιγράμματα, απουσία περιγραφικών στοιχείων και σκιάσεων, ομαλές μεταβάσεις από το φως στη σκιά και κόμη χωρίς καλλιγραφική επεξεργασία προσδίδουν στις μορφές σφρίγγος και φυσικότητα, η οποία τονίζεται έτι περαιτέρω από το μεγάλο μέγεθος και την ένταση των οφθαλμών. Ας σημειωθεί ότι λευκό φως διαχέεται στη σύνθεση, αφήνοντας μικρές λάμψεις στα μαλλιά, τα πρόσωπα και τα χέρια αλλά και στα ενδύματα.

Το φως αυτό δεν συνδέεται με το τοπικό χρώμα, δεν προκύπτει από την τονική διαβάθμιση του χρώματος του προπλασμού προς το λευκό, όπως είναι ο κανόνας στη βυζαντινή ζωγραφική. Αντιθέτως, μοιάζει με φως, το οποίο προέρχεται από εξωτερική τινά φωτιστική πηγή και αναπαύεται στα εξεχοντα σημεία των όγκων. Η εικαστική αυτή επινόηση θα εξελιχθεί σε ιδιαίτερο τεχνοτροπικό γνώρισμα της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Τούτο, επομένως, καθιστά την εικόνα του Μουσείου Pushkin σημείο αναφοράς, καθώς προαναγγέλλει τις εξελίξεις στη ζωγραφική των επόμενων δεκαετιών.

Η εξέταση των εικονογραφημένων χειρογράφων, τα οποία συνδέονται με την Κωνσταντινούπολη αποτελεί ζωτικής σημασίας πεδίο έρευνας του Ιστορικού της τέχνης του Βυζαντίου και της ΝΑ Ευρώπης. Η σχέση των έργων αυτών με την αυτοκρατορική Αυλή και την αριστοκρατία και κατ' επέκταση με την καλαισθησία της ηγετικής τάξης του Βυζαντίου καθιστά την εικαστική τους μαρτυρία άκρως αξιόπιστη.

Στα χρόνια των Παλαιολόγων συντάσσεται και εικονογραφείται ικανός αριθμός περγαμινών χρυσόβουλων ειλπτών, τρία εκ των οποίων συνδέονται με τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄. Το πρώτο εξ αυτών, που αφορά στην επισκοπή της Κανίνα στην Αλβανία (1307), φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη Morgan στη Νέα Υόρκη, το δεύτερο σώζεται ως εμβόλιμη σελίδα στον κώδικα του Βρετανικού Μουσείου Add. Ms. 37006 (12ος αι.), το δε τρίτο εκτίθεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο των Αθηνών (Ms. 80). Το τελευταίο ειλπτό περιλαμβάνει Λόγο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, ο οποίος εκδόθηκε το έτος 1301 για να επικυρώσει και να προσαυξήσει τα προνόμια του μητροπολίτη Μονεμβασίας Νικολάου (1283-1315)⁹⁸.

Το ειλπτό του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών κοσμεύεται στην αρχή του με μικρογραφία του αυ-



[Εικ. 194]
Μόσχα.
Μουσείο Καλών Τεχνών
Pushkin.
Η Σύναξη των Αποστόλων.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 195]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
Χρυσόβουδο ειδητό
αρ. 80.

τοκράτορα ενώπιον του Χριστού (εικ. 195). Ο αυτοκράτορας ζωγραφίζεται ολόσωμος, στραμμένος προς τον επίσης ολόσωμο Χριστό που ευλογεί. Η σχετικώς επιπεδική απόδοση της μορφής του Ανδρόνικου είναι τυπική της εικονογραφίας κοσμικών προσώπων, χορηγών ή εντολέων. Το δε πρόσωπο του Χριστού έχει απολεπιστεί και ούτω δεν μπορεί να συνεισφέρει στην τεχνολογική ερμηνεία. Ωστόσο, διατηρείται το υπόλοιπο τμήμα της ιερής μορφής, το οποίο χαρακτηρίζεται από χάρη, εκλέπτυνση και εξιδανίκευση. Το σχέδιο υποδηλώνει εναργώς τον όγκο του σώματος αλλά και το χιασμό της κινήσεως. Τα περιγράμματα είναι υποτονικά και οργανικώς ενταγμένα στη φόρμα. Το φως ορίζει τους επιμέρους όγκους, καθώς ρέει ομαλώς και σε χαμηλή ένταση στις πτυχώσεις του γαλάζιου ιματίου. Η εικαστική αυτή αντιμετώπιση προσθέτει στη μορφή του Θεανθρώπου φυσικότητα, χαρακτηριστική των υψηλού επιπέδου αριστοκρατικών έργων της εποχής, όπως η εικόνα της Αχρίδας με τον Ευαγγελισμό (εικ. 189).

Πλέον σημαντικός για την εξέλιξη της παλαιολόγειας τέχνης του τέλους του 13ου αιώνα είναι ο ελληνικός κώδικας αριθ. 1208 της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού (1282-1303), ο οποίος έχει θεωρηθεί πως συνδέεται, ομού με άλλα χειρόγραφα, με γυναικεία προσωπικότητα της οικογένειας των Παλαιολόγων, μαϊκήνα των γραμμάτων και των τεχνών: τη Θεοδώρα (περί το 1240-1300), ανιψιά του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου και σύζυγο αρχικώς του Γεωργίου Μουζάλωνα και αργότερα του Ιωάννη Ραούλ⁹⁹.

Ο λαμπρός αυτός κώδικας φέρει ολόσωμες μορφές Αποστόλων σε χρυσό βάθος. Στις αντιμέτωπες μικρογραφίες με τους αποστόλους Λουκά και Ιάκωβο, η πρώτη, και τους Πέτρο και Ανδρέα, η δεύτερη (εικ. 196) θεάται κανείς τη ζωντάνια της κινήσεως των Αγίων, η οποία εκφράζεται όχι μόνο στον υπό γωνία συσχετισμό ή τη διασταύρωση των αξόνων της θέσεως του σώματός τους αλλά και στο χιασμό των μηρών, με το άνετο και στάσιμο σκέλος. Η κίνηση εκδηλώνεται επίσης στη ρέουσα, με ζωηρά χρώματα πυχολογία και στο αναπεπταμένο ειλητό των Αποστόλων. Στις μικρογραφίες του κώδικα του Βατικανού το φως και η σκιά χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει τα εξέχοντα και εισέχοντα τμήματα. Τα ενδύματα πλάθονται επιμελώς και με αβρότητα. Ιμάτια και χιτώνες περιβάλλουν το σώμα, αναδεικνύοντας τον υποκείμενο όγκο, διά μέσου της ροής του φωτός και της μελετημένης διαχειρίσεως της σκοτίας των πτυχώσεων. Τα ιερά σεμνοπρεπή, με *εδδηνίζοντα* χαρακτήρα, πρόσωπα αποδίδονται με καλλιτεχνική σοφία. Η σάρκα, οργανικώς δεμένη με τον προπλασμό, διακριτικά φώτα και υποσκιάσματα εντείνουν την εντύπωση της πλαστικότητας και της αληθοφάνειας.

Στην ομάδα χειρογράφων, την οποία οι ερευνητές έχουν χαρακτηρίσει ως ομάδα της «Παλαιολογίνας», ανήκει ένας ακόμη σπουδαίος κώδικας: το υπ' αριθμόν 65 Τετραευάγγελο του Μουσείου J. Paul Getty, διακοσμημένο με μικρογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών (περί το 1300)¹⁰⁰.

Στις τέσσερις αυτές παραστάσεις δεν υφίσταται χώρος (εικ. 197). Οι Ευαγγελιστές προβάλλονται σε χρυσό βάθος, καθήμενοι σε σκάμνους ή θρόνους έμπροσθεν περίτεχνων αναλογίων. Επισημαίνεται πως το αναλόγιο της μικρογραφίας με τον Λουκά στο φ. 248v (εικ. 197) έχει ανοικτά θυρόφυλλα, ώστε να είναι ορατό το εσωτερικό του επίπλου. Τούτο αποδίδεται πειστικώς, εξ απόψεως οπτικής, γεγονός που υποδηλώνει τις δυνατότητες των ζωγράφων της περιόδου. Πάντως δεν υφίσταται συνέπεια στη χάραξη των διαγωνίων. Την αλγεινή εντύπωση, ως προς το χώρο, διασκεδάζει η αβρή επεξεργασία της φόρμας στις ιερές μορφές. Οι πτυχώσεις είναι ήπιες και διατυπωμένες με διάθεση πλαστική. Ανάλογη διάθεση για αληθοφάνεια εκφράζεται και στη ζωγραφική προσώπων.

Ένα προσέτι σπουδαίο εικονογραφημένο χειρόγραφο παρέχει εικαστικές πληροφορίες για την εξέλιξη της κλασικίζουσας μητροπολιτικής τέχνης των αρχών του 14ου αιώνα. Πρόκειται για τον κώδικα



[Εικ. 196]
Βατικανό.
Αποστολική Βιβλιοθήκη.
Κώδ. αρ. 1208.
*Οι Άγ. Λουκάς, Ιάκωβος,
Πέτρος και Ανδρέας.*

του Ιώβ με σχόλια, ο οποίος προέρχεται από τη μονή Ροζινού, κοντά στο Μελένικο, και ο οποίος μετά το 1674 εισάγεται στη Βιβλιοθήκη του πατριαρχείου Ιεροσολύμων και φέρει σήμερα τον αριθμό 5 (περί το 1320-1330)¹⁰¹.

Το χειρόγραφο είναι κοσμημένο με εκατόν δεκαέξι εντός του κειμένου μικρογραφίες, στις οποίες περιλαμβάνεται πλήθος ρωπογραφικών σκηνών και λεπτομερειών. Το βάθος είναι χρυσό. Δύο μάλιστα είναι τα χρώματα που κυριαρχούν στις σκηνές: το ωχροκάστανο και το τεφρό. Λίγα κόκκινα και βαθυκύανα διασκεδάζουν τη μονοχρωμία, εξισορροπώντας συνάμα τη σύνθεση. Το γήινο τοπίο, το οποίο αποδίδεται με αξιοπρόσεκτη ελευθερία, έχει την ίδια διάφανη χροιά και τονικότητα με αυτήν των προσώπων και των γυμνών σωμάτων. Σε ορισμένες περιπτώσεις τον κάμπο των ενδυμάτων συνιστά ο προπλασμός των ορεινών όγκων ή επαρμάτων γης. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα οι ανθρώπινες μορφές να μοιάζουν ενσωματωμένες στο όχρινο βάθος. Εννοείτε πως η επινόηση αυτή ενισχύει την ενότητα της συνθέσεως, όπως ακριβώς συμβαίνει και στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη. Τη σχέση με το μνημειακό αυτό διάκοσμο εκφράζει επίσης το πλάσιμο των προσώπων στον κώδικα του Ιώβ. Επί του διαυγούς θερμού προπλασμού επιχρίονται επίσης διαυγή και ασθενούς εντάσεως σαρκώματα. Αυτά πλάθονται με εξαιρετική αβρότητα, ώστε τα όριά τους να εί-



[Εικ. 197]
Los Angeles.
Μουσείο J. P. Getty.
Κώδ. αρ. 67.
Ο ευαγγελιστής Λουκάς.



[Εικ. 198]
Οξφόρδη.
Bodleian Library.
Μηνολόγιο.
*Ο Ευαγγελισμός της
Θεοτόκου.*

ναι δυσδιάκριτα. Φειδωλά και με φρόνηση τοποθετημένα φώτα δίνουν στις μορφές την απαραίτητη ογκηρότητα. Αξίζει τέλος να σημειωθεί η σχεδιαστική δεινότητα του καλλιτέχνη των μικρογραφιών. Εκτός του γεγονότος της παρουσίας πλήθους ζώων και πτηνών, σχεδιασμένων κατά αλήθεια, ο ζωγράφος επιχειρεί εκλεπτυσμένους χιασμούς, όπως στο φ. 142r, όπου η σύζυγος του Ιώβ εικονίζεται σε ωραία αντικίνηση, με τους μαστούς αυτής να διαγράφονται υπό το μανδύα¹⁰².

Την υψηλή ποιότητα των εικονογραφημένων χειρογράφων του τέλους του 13ου αιώνα και των αρχών του 14ου θα ακολουθήσει περίοδος στασιμότητας. Οι μετά το 1320 μικρογραφίες δεν εκφράζουν διάθεση για υφολογική ανανέωση και πρωτόγνωρες εικαστικές λύσεις. Αυτό ακριβώς ισχύει τόσο για το χειρόγραφο Parisinus Graecus 2144 (1338), το οποίο περιλαμβάνει έργα του «Ιπποκράτη» καθώς και δύο προσωπογραφίες, του Ιπποκράτη και του παραγγελιοδότη του χειρογράφου, Αλεξίου Απόκαυκου, του τυχοδιώκτη πρωταγωνιστή των εμφυλίων πολέμων¹⁰³, όσο και για το Μηνολόγιο της Βολδειακής Βιβλιοθήκης στην Οξφόρδη, το οποίο αποτελεί κατ' ουσία λεύκωμα εικόνων, αφού πλην ενός αφιερωτικού σιχουργήματος, δεν περιέχει κείμενο (εικ. 198). Ας σημειωθεί ότι ο τελευταίος κώδικας φιλοτεχνείται μάλλον στη Θεσσαλονίκη για τον δεσπότη της πόλεως, Δημήτριο Παλαιολόγο, μεταξύ των ετών 1322 και 1340¹⁰⁴.

Ένα ακόμη σπουδαίο εικονογραφημένο χειρόγραφο της εποχής είναι το περίφημο Τυπικό της μονής Θεοτόκου της Βεβαίας Ελπίδος στην Κωνσταντινούπολη, καθίδρυμα της Θεοδώρας, ανιψιάς του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄. Το χειρόγραφο εντάσσεται σήμερα στη Συλλογή του κολεγίου Lincoln στην Οξφόρδη, με αριθμό 35 (1327-1342).

Εξ απόψεως εικονογραφικού περιεχομένου, το χειρόγραφο αποτελεί ιστορική πινακοθήκη. Τις σελίδες του κοσμούν είκοσι έξι προσωπογραφίες των ιδρυτών και μελών της οικογένειας της κτίτορος, όπως της μοναχής Ευφροσύνης Παλαιολογίνας, η οποία ήταν κόρη της Θεοδώρας. Το Τυπικό περιλαμβάνει ακόμη μικρογραφία της Θεοτόκου Οδηγήτριας αλλά και της ηγουμένης μετά των μελών της μοναστικής αδελφότητας, σε ενιαίο σύνολο¹⁰⁵.

Εντούτοις, το καινοφανές αυτό εικονογραφικό πρόγραμμα δεν συνοδεύεται από ανάλογες καινοτομίες στην τεχνοτροπία, μολονότι ο Γ. Γαλάβαρης υποστηρίζει ότι η μικρογραφία με τα πορτραίτα της ηγουμένης και των μοναζουσών αποτελεί *προσπάθεια μύησης στα προβλήματα της προοπτικής*¹⁰⁶. Η γνώμη μου είναι πως παρά την πρωτότυπη θεματική του χειρογράφου και την καλής ποιότητας τέχνη, το χειρόγραφο δεν έχει άλλη συνεισφορά στην εξέλιξη της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Ο ζωγράφος στερείται της ευκαιρίας να εκμεταλλευτεί τις εκφραστικές δυνατότητες, τις οποίες του προσφέρει η κοσμική θεματογραφία των μικρογραφιών.

Ένας άλλος κώδικας Ευαγγελίου του 12ου αιώνα, με αριθμό 2114 (NA 503), φέρει διάκοσμο, τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του οποίου προτείνουν χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα¹⁰⁷. Και εδώ όμως η στιλιστική στασιμότητα είναι εμφανής. Ωστόσο, στο σκευοφυλάκιο της μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο σώζεται ένας εκ των αξιολογότερων κωδίκων της ύστερης βυζαντινής περιόδου: το τετραευάγγελο με αριθμό 81, το οποίο χρονολογείται στα 1334/5 (εικ. 199)¹⁰⁸.

Οι ολοσέλιδες μικρογραφίες του κώδικα εικονίζουν τους Ευαγγελιστές κατά τη συγγραφή του βιβλικού τους κειμένου. Διακοσμητική ταινία αλλά και χρυσόγραφο επίγραμμα πλαισιώνει εκάστη των τεσσάρων μικρογραφιών. Εντός του πλαισίου αυτού φιλοτεχνείται αρχιτεκτονικό, ή ορεινό στην περίπτωση του Ιωάννη του Θεολόγου, σκηνικό, έμπροσθεν του οποίου εικονίζονται οι θείοι άνδρες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το φανταστικό αρχιτεκτόνημα στην παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου, το οποίο θυμίζει πύλη θριάμβου με εξεζητημένη αετωματική απόληξη και κέρατα, συγκρατούντα ανα-

πεπταμένο ύφασμα. Εν αντιδιαστολή με τις μικρογραφίες του 13ου αιώνα, η διάταξη των επίπλων είναι εδώ ορθότερη. Αλλά και η απόδοσή τους είναι λεπτομερέστερη και εκλεπτυσμένη. Ακόμη μεγαλύτερη εκλεπτυνση και αβρότητα προβάλλει στην εκτέλεση των πλούσιων ενδυμάτων και κυρίως στα πρόσωπα και την τριχοφυΐα. Ως δείγμα προσάγω τη μορφή του ευαγγελιστή Ματθαίου¹⁰⁹, την οποία ο καλλιτέχνης επιχειρεί να πλάσει κατά φύση, με αβρούς μεταβατικών τόνους, έγχρωμα υποσκιάσματα και απαλά φώτα στα πρόσωπα σημεία.

Οι εξελίξεις, για τις οποίες έγινε λόγος στο κεφάλαιο αυτό, αφορούν στην πρόσληψη και διαχείριση του βυζαντινού κλασικισμού από τα εργαστήρια της Κωνσταντινουπόλεως του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, διαχείριση που θα οδηγήσει σε πρωτότυπες εικαστικές ατραπούς και νέες «λύσεις». Τα κύρια επιτεύγματα της «σχολής» αυτής είναι η συγκρατημένη έκφραση, το αίσθημα τελειότητας και εκλεπτύσεως, η «κλειστή» φόρμα και η *γλυπτική*, κατά κύριο λόγο, επεξεργασία, η προϊούσα συνάφεια μορφής και χώρου, αποτέλεσμα της ισοδύναμης διαχύσεως του φωτός στη σύνθεση, η συγχώνευση των περιγραμμάτων στη φόρμα, η κατά τρόπον αληθή ανάδειξη του ανάγλυφου και, τέλος, η βαθμιαία προσέγγιση του φωτός ως οντότητας ανεξάρτητης από τη μορφή.

Υπενθυμίζεται, ωστόσο, πως η καινοφανής αυτή μεταχείριση της φόρμας τελείται στο πλαίσιο έντονης χορηγικής δραστηριότητας από μέρους μελών κυρίως της δυναστείας των Παλαιολόγων και στο πλέγμα των ιδεολογικών, φιλολογικών και πνευματικών τάσεων της αριστοκρατικής λογιοσύνης της εποχής, τάσεις που, ως γνωστόν, αφορούν στη συντήρηση των κλασικών πολιτιστικών αγαθών και στη σχολαστική μίμηση της *κλασικής μορφής*, αγνοώντας συνάμα τα δεδομένα της φύσεως και της ιστορίας. Συνεπώς αυτό που επιτυγχάνεται δεν είναι άλλο από μια πραγματικότητα αποστειρωμένη και *διαμεσοδαβημένη* από το ιδεολόγημα του *κλασικού*¹¹⁰. Διά τούτο, οι άγγελοι στο δυτικό τρούλλο του ταφικού παρεκκλησίου της Χώρας, ενώ διαθέτουν φυσικότητα που παραπέμπει σε έργα της ύστερης αρχαιότητας, στερούνται ζωτικής σχέσεως με τον περιβάλλοντα χώρο τους. Για τον ίδιο λόγο το τοπίο, ως «άνοιγμα» σε χώρο τριών διαστάσεων, παραμένει σκηνικό στοιχείο των συνθέσεων, που μόνο υπαινικτική σχέση έχει με την αφήγηση και ουδέν άλλο.

Ας σημειωθεί προς τούτοις πως η εντύπωση της ιδεατής τελειότητας δεν συνάδει με τις παλαιότερες μορφές κλασικισμού, όπως της μετά την Εικονομαχία περιόδου. Εν συγκρίσει με τον κλασικισμό της εποχής των Μακεδόνων αυτοκρατόρων, αυτή των αρχών του 14ου αιώνα τείνει προς τον ακαδημαϊσμό και την εκλεπτυνση, αλλά και την αποστασιοποίηση από την εγκόσμια πραγματικότητα, που τώρα διόλου ευχερής είναι. Επίσης στα σύνολα της Κωνσταντινουπόλεως (Μονή της Χώρας) η μνημειώδης αντίληψη υποχωρεί έτι περαιτέρω, προς χάριν της ζωγραφικής και της αφηγήσεως. Είναι προφανές ότι τα ανωτέρω υποδηλώνουν απόκλιση από τις αξίες του αυλικού κλασικισμού του 9ου-10ου αιώνα, που, έστω και επιφανειακώς, ήταν εξαρτημένος από τα πρότυπα της ύστερης αρχαιότητας.

Βεβαίως αποτελεί παράδοξο που η επιδίωξη του «ιδεώδους» θα φέρει πιο κοντά τους ταλαντούχους ζωγράφους της περιόδου προς την εκμετάλλευση του φωτός, έστω και φειδωλής. Κατά τη γνώμη μου, το παράδοξο τούτο οφείλεται όχι στην παρατήρηση της πραγματικότητας, που ούτως ή άλλως αγνοείται συνειδητώς προς χάριν της κλασικίζουσας εξιδανικεύσεως, αλλά στην ανάγκη αμβλύνσεως της περιγραφικής λειτουργίας του φωτός και της σκιάς στη φόρμα, που πλέον δεν ικανοποιούσε την καλαισθησία των λογίων και αρχαιοπληκτών αριστοκρατών, όπως ο Θεόδωρος Μετοχίτης.



[Εικ. 199]
Πάτρις.
Ι. Μ. Αγ. Ιωάννη του
Θεολόγου.
Κώδ. αρ. 81.
*Ο Αγ. Ιωάννης ο Θεολόγος
συγγράφει το ευαγγέλιό του.*

- ¹ Για την τεχνοτροπική εξέλιξη ανάμεσα στα 1290 και 1320 βλ. Radojčić 1958, 111-3. Demus 1975, 141-52. Todić 1987, 30-1. Mouriki 1978, 58-66. Gouma-Peterson 1991, 123-5 και σποράδην. Belting 1978, 96-107.
- ² Για το θέμα βλ. Talbot 2001.
- ³ Για τα ψηφιδωτά της Παρηγορίτισσας βλ. A. Orlandos, *Η Παρηγορίτισσα της Άρτης*, Athens 1963, 108-27. Sotiriou M. 1964/65, 269-70. Belting 1978, 99-101 και σποράδην. Mouriki 1978, 3. D. Nicol, Thomas Despot of Epiros and the Foundation Date of the Paregoritissa at Arta, *Βυζαντινά* 13 (1985), 748-58. Kalopissi-Verti 1999, 66-7. Papamastorakis 2001, 6, πίν. 6-12 και σποράδην. Moutsopoulos 2002, 91-130. B. Papadopolou, Arta, *Heaven and Earth* 2013, 132-5, εικ. 116. Fundić 2013a, 24, 72-3, Κατάλογος μνημείων, Α.2., εικ. 26-27.
- ⁴ Για την επιγραφή βλ. Orlandos, ό.π. 153. Nicol, ό.π. 753-5. Kalopissi-Verti 1992, 53-4. Η ίδια 1999, 66-7. Fundić 2013a, 24.
- ⁵ Bouras 2001, 181. Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς A.K. Orlandos, *Η Παρηγορίτισσα της Άρτης*, Athens 1963. Nicol, ό.π. 753-8. Th. Lioba, *Die Architektur der Kirche des Panagia Paregoritissa*, Amsterdam 1991. Πρβλ. P. L. Vokotopoulos, Church Architecture in the Despotate of Epirus. The Problem of Influences, *Zograf* 27 (1998-1999), 79-92. Fundić 2013a, 72-3.
- ⁶ Για την Παναγία Βελλάς βλ. κυρίως Fundić 2013a, 27-9, 73-7, 91-2, 188-95, 314-23, εικ. 124-35.
- ⁷ Για τις τοιχογραφίες της Παμμακάριστου βλ. C. Mango, E. J. Hawkins, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963, *DOP* 18 (1964), 323-30. Belting 1978, 107-11. Gouma-Peterson 1991, 113 και σποράδην.
- ⁸ Για την εικόνα βλ. J. Strzygowski, Die Kathedrale von Herakleia, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*, Wien 1898, 20-6. Bakalova 2000, 124-6. *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 126 (M. Vasilaki).
- ⁹ Για το ψηφιδωτό βλ. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 74 (M. Acheimastou-Potamianou).
- ¹⁰ Για το ναό βλ. S. Mamaloukos, Παρατηρήσεις στην Αρχιτεκτονική του ναού της Παναγίας Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια της Βιθυνίας, *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 51-62.
- ¹¹ Βλ. ενδεικτικώς Lazarev 1933, 279, πίν. 1.Α.
- ¹² Για το σύνολο βλ. Mouriki 1978, 57 (χρονολόγηση, δ' τέταρτο 13^{ου} αι.). Djurić 1979, 222 (χρονολόγηση, β' μισό 13^{ου} αι.). Kalopissi-Verti 1999, 123 (χρονολόγηση, περί το 1300). Giannoulis 2010, 157-165. P. Vokotopoulos, Le peinture dans le Despotat d'Épire, *Orient et Occident*, 123 (χρονολόγηση, τέλη 13ου αι.). Fundić 2013a, 116-8, 176-8.
- ¹³ Βλ. Vokotopoulos ό.π. Fundić ό.π., 177.
- ¹⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. A. Orlandos, Η Πόρτα Παναγιά Θεσσαλίας, *ΑΒΜΕ* 1 (1935), 5-40, ιδίως 33-6. A. Tsitouridou, Les fresques du XIIIe siècle dans l'église de la Porta-Panagia en Thessalie, *Actes du XV^e CIEB, Athens 1976*, IIB, Athens 1981, 867-77. Πρβλ. και Papamastorakis 1996-1997, 294-5.
- ¹⁵ Για το ναό του Μιχαήλ Β' και το περίστωο του Νικηφόρου Α, αλλά και για την τοιχογραφία βλ. ενδεικτικώς Fundić 2013a, 24-5, 187-8, 214, εικ. 1149-121. Η λαμπρή ερευνήτρια αποδίδει το έργο σε μητροπολιτικής καταγωγής εργαστήριο.
- ¹⁶ Βλ. P. L. Vokotopoulos, Η κτιτορική τοιχογραφία στο περίστωο της Παντανάσσης Φιλιππιάδος, *ΔΧΑΕ* 29 (2008), 73-80. G. Velenis, Γραπτές επιγραφές από το περίστωο του ναού της Παντανάσσης στη Φιλιππιάδα, στο ίδιο, 81-86.
- ¹⁷ Αδημοσίευτες. Την πληροφορία οφείλω στο φίλο ερευνητή Γ. Φουστέρη.
- ¹⁸ Αποτελεί ειρωνεία που η τέχνη «της Ηπείρου» φαίνεται να έχει τα πρωτεία στην καθιέρωση του κλασικισμού της Κωνσταντινουπόλεως, και μάλιστα ήδη από το πρώτο μισό του 13ου αιώνα.
- ¹⁹ Xyngopoulos 1964-1965, 65-67.
- ²⁰ Για το παρεκκλήσιο και τις τοιχογραφίες βλ. R. Ousterhout, A Byzantine Chapel at Didymoteicho and Its Frescoes, στο *L'arte di Bisanzio*, 195-207 (χρονολόγηση στην εποχή του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου).
- ²¹ Στο ίδιο, εικ. 4.
- ²² Βλ. ενδεικτικώς Gioles, Pallis 2014, αριθ. 5.
- ²³ Για την οικοδομική ιστορία του καθολικού και του παρεκκλησίου και για τη χορηγία του Ταρχανειώτη και της συζύγου του βλ. C. Mango, The Monument and Its History, στο Belting, Mango, Mouriki 1978, 11-22. Kidonopoulos 1994, 225-6, αριθ. 2.6.10. Talbot 2001, 340. Kalopissi-Verti 2006b, 79. Effenberger 2007, 79-94.
- ²⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. Mango, Hawkins 1964, 323-30. Naumann, Belting 1966, 163-6. Belting 1978, 104-109, εικ. 104a, 108-110. Effenberger 2007, 86-88 και σποράδην. Hennessy 2012, 355-6.
- ²⁵ Για το ναό της Αγ. Ευφημίας βλ. H. Goldfus, St. Euphemia's Church by the Hippodrome of Constantinople within the Broader Context of Early 7th-Century History and Architecture, *Ancient West and East* 5.1-2 (2006), 178-97. Για τις τοιχογραφίες βλ. Naumann, Belting 1966, 112-94 (H. Belting). Chatzidakis 1980, 435. Hennessy 2012, 355-6.
- ²⁶ Για το παρεκκλήσιο και τις τοιχογραφίες βλ. κυρίως Hennessy 2012, με βιβλιογραφία.
- ²⁷ A. Xyngopoulos, Μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους, *Νέα Εστία* 109 (1981), 86-100, ιδίως 91-2 (χρονολόγηση 1078). Chatzidakis 1982, 305 (χρονολόγηση β' μισό 12ου αι.). Demus 1991, 26-8, πίν. IV (χρονολόγηση προς το 1200). *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.1, 2.2 (E. Tsigaridas) (χρονολόγηση β' μισό 12ου αι.). Tavlakis 1998 (χρονολόγηση 1078).
- ²⁸ Βλ. εικ. στο Tavlakis 1998, εικ. 7.
- ²⁹ Βλ. στο ίδιο.
- ³⁰ Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς, K. Chryschoïdes, Ιστορία, 998-1998, στο E. Kyriakoudis et.al., *Ιερά μονή Ξενοφώντος, Εικόνες*, Holy Mountain 1998, 21-2.
- ³¹ Βλ. υποσημ. 27.
- ³² Για το ψηφιδωτό βλ. T. Whittemore, *The Mosaics of Hagbia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford 1952. Beckwith 1961, 134. H. Kahler, C. Mango, *Hagia Sophia*, London 1967, 58-9. Demus 1975, 144-5. Velmans 1977, 117-21, όπου η συγγραφέας σχολιάζει τις παλαιότερες για το θέμα απόψεις. Επίσης R. Cormack, Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul, *Art History* 4 (1981), 131-49, ανατύπωση στο Ο ίδιος, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989, αριθ. 8. Επίσης Cormack 2000, 201-4, όπου ο συγγραφέας συσχετίζει το ύφος του ψηφιδωτού με την εξέλιξη στη Δύση. Ο ίδιος, Η Παναγία στα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας, *Μήτηρ Θεού*, 120-3. Kalopissi-Verti 2006b, 76. Η ίδια 2012, 49. Hilsdale 2014, 96-9.
- ³³ Βλ. A. Fuller (ed.), *Georgiou Pachymérès, Relations historiques, Livres I-VI* (τόμ. 2), *CFHB* 24 (Paris 1984-1999), vol. I, p. 233(111.2, 8-13).
- ³⁴ Την απουσία επαρκών αποδείξεων για τη δημιουργία του έργου εντός συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας, όπως αυτή της στέψεως του Μιχαήλ το 1261, σημειώνει η C. Hilsdale (= 2014, 98, υποσημ. 36).
- ³⁵ Κάτι ανάλογο έχουμε και στην περίπτωση της μονής Δαφνίου σε σχέση με την περί το 1100 τέχνη Για τα ψηφιδωτά βλ. G. Millet,

- Le monastère de Daphni*, 1890. Γ. Λαμπάκης, *Η μονή Δαφνίου*, Αθήνα 1899. E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, 60-1 και σποράδην. A. Frolow, La date des mosaïques de Daphni, *CorsiRav* 9 (1962), 295-9. Mouriki 1981, 94-8. Η ίδια 1985, τόμ. Ι, 286-8 και σποράδην.
- ³⁶ Panayotidi 2011. Η ίδια 2012, 87.
- ³⁷ Βλ. Belting 1978, πίν. III, IV. Tsigaridas 2000, 143. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 16, εικ. 74-77.
- ³⁸ Λαμβάνοντας υπόψη τον O. Demus (1958, 16, 19), τον Beckwith (1961, 135) και την Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1969, 205), οι οποίοι, ορθότερα άλλων, τοποθετούν το έργο στα τέλη του 13ου αιώνα. Πρβλ. επίσης Rodley 1994, 330.
- ³⁹ Για το μνημείο βλ. W. Grape, Zum Stil der Mosaiken in der Kilisse Camii in Instambul, *Pantleon* 31.1 (1974), 3-13. Βλ. επίσης Belting 1978, 99-100, 103-4 και σποράδην.
- ⁴⁰ Grape, ό.π., 13.
- ⁴¹ Belting 1978, 103-4.
- ⁴² H. Hallensleben, Zur Annexbauten der Kilise Camii in Istanbul, *IstMitt* 15 (1965), 323-30. Kidonopoulos 2006, 107.
- ⁴³ Το ίδιο ισχύει και για την ψηφιδωτή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών με την Παναγία Ελεούσα που φέρει την προσωνυμία «Επίσκεψις» (τέλη 13ου αι.) (*Μήνηρ Θεού*, αριθ. 74 (M. Acheimastou-Potamianou).
- ⁴⁴ Για την Παμμακάριστο και τα ψηφιδωτά βλ. κυρίως Belting 1978. Βλ. επίσης Rodley 1994, 308-10. Velenis 1998-1999. Gouma-Peterson 1991, 125-6. Cormack 1997, 57-65.
- ⁴⁵ Για την οικοδομική ιστορία του καθολικού και του παρεκκλησίου και για τη χορηγία του Ταρχανειώτη και της συζύγου του βλ. C. Mango, The Monument and Its History, στο Belting, Mango, Mouriki 1978, 11-22. A. Effenberger, Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneioten im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions, *Zograf* 31 (2006-2007), 79-94.
- ⁴⁶ Belting, ό.π.
- ⁴⁷ Velenis, ό.π.
- ⁴⁸ Βλ. σχετικώς στο Μέρος III, Κεφ. Α΄, σο. 263-5
- ⁴⁹ Για την ονομασία, τον κτίτορα και τη χρονολόγηση βλ. Rautman 1991, 66 και σποράδην. Kalopisi-Verti 2006, 86. A. Semoglou, Le portrait de Saint Lazare de Galésiotte aux Saints-Apôtre de Thessalonique: Un nouveau témoignage sur la datation des peintures murales de l'église, *Βυζαντινά* 21 (2000), 617-28. Μανροπούλου-Tsioumi 2012, 300, 301-2. Για τα ψηφιδωτά βλ. Xyngopoulos 1953, 58-62, 65-6. Djurić 1972, 278, 281-4 και σποράδην. Chatzidakis 1974, 165. Belting 1978, σποράδην. Mouriki 1978, 8-9. Chatzidakis 1980, 440-1. Ο ίδιος 1982, 347. N. Nikonanos, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1986, 33-55. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble: Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki* [Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd 7], Baden-Baden 1986. Tsitouridou 1987, 15-16 και σποράδην. Παπαμαστοράκης 2001, 7-8, πίν. 20-25 και σποράδην. Μανροπούλου-Tsioumi 2012, 299-302, 309-53.
- ⁵⁰ Mouriki 1981, 8-9. Mango, Ertuğ 2000, 251. Ch. Stephan, ό.π., 260.
- ⁵¹ Xyngopoulos 1975-1976, 10, 13, 16.
- ⁵² Μανροπούλου-Tsioumi 2012, εικ. 37.
- ⁵³ Στο ίδιο, εικ. 15
- ⁵⁴ Στο ίδιο, εικ., 19, 20.
- ⁵⁵ Στο ίδιο, εικ., 55.
- ⁵⁶ Στο ίδιο, εικ., 50, 59.
- ⁵⁷ Στο ίδιο, εικ., 25, 70.
- ⁵⁸ Για τον Μετοχίτη βλ. Rautman 1991, 64. Kalopisi 2006, 79-80, με βιβλιογραφία. Για τη μονή της Χώρας βλ. Beckwith 1961, 137-45. Κυρίως Demus 1975, 107-60. Chatzidakis 1980, 441-2. P. Weiss, *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul. Theologie in Bildern aus spätbyzantinisches Zeit*, Stuttgart, Stuttgart und Zürich 1997. Mango, Ertuğ 2000, 17-25. R. G. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London 2002. R. S. Nelson, Taxation with Representation. Visual narrative and the Political Field of the Kariye Camii, *Art History* 22 (1999), 56-82 (= Nelson 2007, κεφ. Ι). Ο ίδιος, Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople, *BMGS* 23 (1999), 67-101 (= Nelson 2007, κεφ. ΙΙ). Ο ίδιος, Heavenly Allies at the Chora, *Gesta* 43 (2004), 31-40 (= Nelson 2007, κεφ. ΙΙΙ). Ο ίδιος, Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki, *O Μανουήλ Πανσέδηνος*, 127-45 (= Nelson 2007, κεφ. ΙV). Klein, Ousterhout, Pitarakis 2011. Για τον όρο Χώρα και τις νεοπλατωνικές του καταβολές βλ. T. Tanoulas, *Χώρα*: Christian Aspects of a Platonic Concept, *ΔΧΑΕ* 34 (2013), 405-14.
- ⁵⁹ Demus 1975.
- ⁶⁰ Συμφώνως προς τα επιχειρήματα και άλλων ερευνητών, όπως της Μουρίκη (1978, 35), της Rodley (1994, 335) και της Καλοπίση-Βέρτη (2006, 86), όχι όμως και του H. Belting.
- ⁶¹ Για τη λειτουργία των βουνών στις συνθέσεις της μονής της Χώρας βλ. K. Inomata, Sh. Okazaki, K. Yanagisawa, Functions of Mountains in Visual Composition of Christian Paintings in the Chora Church, *Intercultural Understanding* 1 (2011), 25-30 (μελέτη χωρίς συμβολή).
- ⁶² Mango, Ertuğ 2000, 68-9, πίν. 22.
- ⁶³ Στο ίδιο, 112, πίν. 43.
- ⁶⁴ Βλ. αντίστοιχα Belting 1978, πίν. 2. Xyngopoulos 1953, πίν. 1.1. Mango, Ertuğ 2000, 10-11, πίν. 10 και 67, πίν. 20
- ⁶⁵ Στο ίδιο, 171-2, πίν. 71 και 72 αντίστοιχα.
- ⁶⁶ Πρβλ. την εύστοχη και ακριβή περιγραφή του Demus, όσον αφορά στη μορφή του Χριστού της μονής της Χώρας (1975, 116-7, 127).
- ⁶⁷ J. S. Ćirić, "Through the Labyrinth": The Representation of the Maze in Resava Monastery. Patristic Sources and Constantinopolitan Influences, *Niš I Vizantija* 13 (2015), 87-96.
- ⁶⁸ Mango, Ertuğ 2000, 192-4, πίν. 81.
- ⁶⁹ Για το προσφάτως συντηρημένο αυτό σύνολο βλ. P. Benedetto Palazzo, *L'Arap Djami ou Église du Saint-Paul à Galata*, Istanbul 1956. Fabio 2005, 41-2. E. Akyürek, Dominican Painting in Palaeologan Constantinople: The Frescoes of the Arap Camii (Church of St. Domenico) στο Galata (δεν μπόρεσα να εντοπίσω το εν λόγω άρθρο). S. Westphalen, Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii), *Intorno al Sacro Volto*, 51-62. H. etinkaya, Arap Camii in Istanbul: Its Architecture and Frescoes, *Anatolia Antiqua* 18 (2010), 169-88.
- ⁷⁰ Για τις τοιχογραφίες αυτές βλ. Lazarev 1967, 322, 348. C. B. Defour et.al., *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al cinquecento*, Genova 1970, 33-4. A. Conti, Problemi di miniature bolognese, *BollArte* LXIV (1979), 9, 24, n. 27. Nelson 1985. C. Di Fabio et.al., *La Cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI-XIV*, Milano 1998. Ο ίδιος 2005, 56-65. Nelson 2007b. Eastmont 2012, 127.
- ⁷¹ Βλ. ανωτέρω υποσημείωση.
- ⁷² Nelson 1985, 555 κ.ε. Ο ίδιος 2007.
- ⁷³ C. Di Fabio et.al., *La Cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI-XIV*, Milano 1998, 261.
- ⁷⁴ Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικώς Fabio 2005.

- ⁷⁵ Βλ. σχετικώς F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dale origini al secolo XVI*, I, Genova 1873, 407. Επίσης Fabio 2005. Με τη δράση των βυζαντινών καλλιτεχνών, όπως του Μάρκου, συσχετίζεται επίσης η εικονογράφηση του φλωρεντινού κώδικα Laur. Plut. XXV.3 με *Supplicationes variae* (1293-1300) (Belting 1981, 217-8, 305. Nelson 1985, 564, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 101).
- ⁷⁶ Για τον νγούμενο βλ. Rautman, 1991, 66. Kalopisi-Verti 2006, 86. Για τις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και τη χρονολόγησή τους βλ. A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, Actes du Colloque: Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1968*, Venise 1971, 83-9. Xyngopoulos 1975-1976, 1-16, πίν. 1-5. S. Kissas, *La datation des fresques des Saints Apôtres à Thessalonique, Zograf 7* (1976), 52-7 (= στα σερβικά), (χρονολόγηση 1328-1334). Mouriki 1978, 8-9. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 25-6. N. Nikonanos, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1986, 57-71 (Χρονολόγηση περί το 1314). Tsitouridou 1987, 16-8. Rodley 1994, 335. Tsitouridou 1995, 17-8. Djurić 1995, 76. Panayotidi 1996, 354-5.
- ⁷⁷ Xyngopoulos 1975-1976, 10, 13, 16.
- ⁷⁸ Djurić 1995, 76.
- ⁷⁹ Για τις τοιχογραφίες βλ. J. Sisiou, *Το πρόγραμμα του εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς, Niš i Bizanija X* (2012), 353-76.
- ⁸⁰ Οι εν λόγω τοιχογραφίες δεν έχουν τύχει συστηματικής μελέτης. Φωτογραφία του βόρειου τοίχου του ιερού Βήματος, όπου και η μορφή του Αγίου Στεφάνου και μέρος της παράστασης του Μυστικού Δείπνου, βλ. στο *Χριστιανική Βοιωτία*, εικ. 302.
- ⁸¹ Για το ναό βλ. *Χριστιανική Βοιωτία*, 430-43, εικ. 432-442, όπου και βιβλιογραφία στην υποσημ. 137.
- ⁸² N. B. Drandakis, *Σπαράγματα τοιχογραφιών από παρεκκλήσια του Μυστρά, AE* (1995), 1-28 (= *Μάνη και Λακωνία*, τόμ. Δ', 406-8, πίν. 3β, 13α).
- ⁸³ Για τη ζωγραφική του νάρθηκα της Οδηγήτριας βλ. Mouriki 1978, 18. Drandakis 1989, 640. Djurić 1995, 76. R. Etzeoglou, *Ο νάρθηκας στο Αφεντικό του Μυστρά. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η ερμηνεία του* (Ph.D.), Athens 1999. Η ίδια, *Κείμενο και εικόνα: Παραστάσεις στον νάρθηκα του ναού της Οδηγήτριας στον Μυστρά, Ψηφίδες*, 133-44. Etzeoglou 2013, όπου και περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος του νάρθηκα στις σ. 41-144. Για το ΒΔ παρεκκλήσιο βλ. S. Kalopisi-Verti, *Mistra, A Fortified Late Byzantine Settlement, Heaven and Earth* 2013, 233, εικ. 204.
- ⁸⁴ Etzeoglou 2013, πίν. 43.
- ⁸⁵ Στο ίδιο, πίν. 21.
- ⁸⁶ Στο ίδιο, πίν. 30-31α-β. Βλ. επίσης R. Etzeoglou, *The Cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra, Μήτηρ Θεού*, 239-49. T. Starodubcev, *Kult bogorodice Zoodochos πηγή i njegov odjek u slikarstvu u doba Paleologa, Zograf 33* (2009), 101-19, για το Μιστρά, 9-10, εικ. 1.
- ⁸⁷ Για τις τοιχογραφίες αυτές βλ. Chotzakoglou 2010, 8-11, με βιβλιογραφία.
- ⁸⁸ Kalopisi-Verti 2012, 131-211. A. Weyl Carr, *The Murals of the Bema and the Naos: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries*, στο *Asinou Across the Time*, 211-313.
- ⁸⁹ Για την εικόνα της Μ. Λαύρας βλ. M. Chatzidakis, *Une icône en mosaïque de Lavra, JÖB 21* (1972), 73-81. Chatzidakis 1974, 169. M. Sotiriou, *L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra, ΔΧΑΕ 7* (1973-1974), 58-60. Grabar 1975, αριθ. 33. Tsigaridas 2000, 142-3.
- Για την εικόνα της Συλλογής Dumbarton Oaks βλ. O. Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons in the Dumbarton Oaks Collection, DOP 14* (1960), 96-109. Chatzidakis 1974, 167, όπου ο ερευνητής ορθώς σημειώνει τη σχέση του πίνακα με τα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας.
- ⁹⁰ Πρβλ. M. Χατζηδάκη (1980, 451)
- ⁹¹ Η σχετική με την εικόνα βιβλιογραφία είναι εκτενής. Βλ. ενδεικτικώς *Byzantium Faith and Power*, αριθ. 99 (M. Georgievski), όπου και βιβλιογραφία.
- ⁹² Djurić 1961, αριθ. 14, πίν. XVII-XXI. Grabar 1975, αριθ. 13, εικ. 32.
- ⁹³ Για τις εικόνες βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 153, 154 (M. Georgievski), όπου και βιβλιογραφία.
- ⁹⁴ Για το δίπτυχο βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 62-63, τόμ. II, 77-8. K. Weitzmann, *The Icon*, London 1978, 124, πίν. 43.
- ⁹⁵ Για την εικόνα βλ. Drandaki 2004, 45, εικ. 2.6.
- ⁹⁶ Για το δίπτυχο βλ. Chatzidakis 1974, 167, όπου ο συγγραφέας συνδέει το έργο με τα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας. Djurić 1995, 71. Βλ. επίσης *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 129 (A. Effenberger), όπου και βιβλιογραφία.
- ⁹⁷ Για την εικόνα βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 109 (V. N. Marinis), όπου και βιβλιογραφία.
- ⁹⁸ Για τα χρυσόβουλα του Ανδρόνικου βλ. Weyl Carr 2009. Ειδικότερα για το χρυσόβουλο της Βιβλιοθήκης Morgan βλ. P. J. Alexander, *A Chrysobull of the Emperor Andronicus II Palaeologus in Favor of the See of Kanina in Albania, Byzantion 15* (1940-1941), 167-207. N. Kavrus-Hoffmann, *Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collection of the United States of America, Part IV: The Morgan Library and Museum, Manuscripta 52.1* (2008), 65-174. Weyl Carr 2009, 460-2. Για το χρυσόβουλο του Βρετανικού Μουσείου βλ. Weyl Carr 2009, 451-9. Για το χρυσόβουλο των Αθηνών βλ. Djurić 1995, 71. Nelson, Lowden 1999, 66. *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη*, αριθ. 53 (M. Evangelatou). Weyl Carr 2009, 459-60. *From Byzantium to Istanbul*, αριθ. 267. Hilsdale 2014, 7-9, με βιβλιογραφία.
- ⁹⁹ Για τη Θεοδόρα βλ. Nicol 1993, 260 με βιβλιογραφία στην υποσημ. 21. Η ίδια 1996, 33-47. S. Kotzabassi, *Scholarly Friendship in the Thirteenth Century: Patriarch Gregorios Kyprios and Theodora Raoulaina, Παρεμβολαί 1* (2011), 115-70.
- Για τον κώδικα και την ομάδα χειρογράφων που αποδίδονται στη χορηγία της Θεοδόρας βλ. Buchthal, Belting 1978, αριθ. 12. K. Maxwell, *Another Lectionary of the "Atelier" of the Palaiologina Vat. gr. 352, DOP 37* (1983), 47-54. R. Nelson, J. Lowden, *The Palaiologina Group: Additional Manuscripts and New Questions, DOP 45* (1991), 59-68.
- ¹⁰⁰ Για τον κώδικα βλ. ενδεικτικά *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 163 (J. Lowden).
- ¹⁰¹ Για τον κώδικα βλ. Vokotopoulos 2002, αριθ. 18.
- ¹⁰² Στο ίδιο, εικ. 38.
- ¹⁰³ Για το χειρόγραφο βλ. Galavaris 1995, αριθ. 222. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 2 (C. Förstel).
- ¹⁰⁴ Για το Μηνολόγιο της Οξφόρδης βλ. Hutter 1978. J. Hutter, *Decorative Systems in Byzantine Manuscripts, and the Scribe as Artist: Evidence from Manuscripts in Oxford, Word and Image 12.1* (1996), 4-22. L. Menaza, J. Hutter (comments by), *El Menologio de Oxford, Facsimile edition*, Madrid 2007.
- ¹⁰⁵ Για το κείμενο βλ. H. Delehaye, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*, Brussels

- 1921, 18-105. Πρβλ. και Patlagean 2007, 196-207.
- Για τις μικρογραφίες βλ. Spatharakis 1976, 190-206. A. Cutler, P. Magdalino, Some Precisions on the Lincoln College, *CabArch* 27 (1978), 179-98. I. Hutter, Die Geschichte des Lincoln College Typikon, *JÖB* 45 (1995), 77-114. Cutler 2004, 47-8. L. Brubaker, Art and Byzantine Identity: Saints, Portraits, and the Lincoln College Typikon, *Byzantium. Identity, Image, Influence*, 51-60. C. Hennessy, The Lincoln College Typikon: Influences of Church and Family in an Illuminated Foundation Document for a Palaiologan Convent in Constantinople, στο J. Lowden, A. Borey (eds.), *Under the Influences: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Brepols 2008, 97-109, όπου και πλήρης βιβλιογραφία. Hilsdale 2014, 10-13.
- ¹⁰⁶ Galavaris 1995, αριθ. 262.
- ¹⁰⁷ Για τον κώδικα βλ. Kadas 2008, 142, αριθ. 2114.
- ¹⁰⁸ Για τον κώδικα βλ. Mouriki, Ševčenko 1988, 294-6, εικ. 1, 41-45.
- ¹⁰⁹ Στο ίδιο, εικ. 42.
- ¹¹⁰ Για το θέμα βλ. Beck 1978, 25-6, 168-86, 260-3 και σποράδην. Maguire 1989, ο οποίος συνδέει τον κλασικισμό στη ζωγραφική με την αρχαιόφιλη λογοτεχνία και την αντίληψη περί του αυτοκράτορα ως «κήπου χαρίτων».

Η «ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΙΣΤΡΑ»

ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΚΟΣΜΕΙΤΑΙ ΜΕ ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΚΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ Η ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ, ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙΤΑΙ ΣΤΟ ΜΙΣΤΡΑ ΑΛΛΗ ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ, Η ΟΠΟΙΑ ΜΑΛΙΣΤΑ ΕΠΕΠΡΩΤΟ ΝΑ ΑΝΑΛΑΒΕΙ ΣΠΟΥΔΑΙΟ ΡΟΛΟ ΣΤΗΝ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΝΕΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΕΩΣ, ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 14ΟΥ ΑΙΩΝΑ. Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΑΥΤΗ ΕΚΔΟΧΗ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ, ΚΑΙΤΟΙ ΣΕ ΠΡΩΙΜΟ ΣΤΑΔΙΟ, ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ, Ο ΟΠΟΙΟΣ ΘΑ ΙΣΤΟΡΗΣΕΙ ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΒΡΟΝΤΟΧΙΟΥ, ΔΗΛΑΔΗ ΤΟ ΝΑΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ (ΠΕΡΙ ΤΟ 1295)¹.

[Εικ. 200]
Μιστράς.
Ι.Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Αγ. Θεοδώρων.
Αδιάγνωστος μορφή Αγίου.

Το εν λόγω καθολικό κτίζεται μεταξύ των ετών 1290 και 1295, σε τύπο ηπειρωτικό οκταγωνικό, υπό την επιστοασία και συνδρομή του ηγούμενου Δανιήλ και εν συνεχεία του Παχωμίου, επιφανούς ηγούμενου της μονής Βροντοχίου. Ο διάκοσμος δεν σώζεται ακέραιος, εξ αφορμής των εκτενών φθορών του κονιάματος και των χρωματικών αλλοιώσεων. Εντούτοις, δύναται κανείς να αντιληφθεί το ιδίωμα και την ποιότητα της εργασίας του υπεύθυνου για το διάκοσμο ζωγράφου, εξετάζοντας τις ευάριθμες εκείνες μορφές, των οποίων η κατάσταση διατηρήσεως ελέγχεται ως ικανοποιητική (εικ. 200).

Οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων αποτελούν έργο ζωγράφου με ιδιάζοντα χαρακτήρα, που όμως δεν χαιρεί μεγάλης εκτιμήσεως υπό των παλαιότερων ερευνητών. Ωστόσο, είναι φανερό πως ο εικαστικός αυτός χαρακτήρας συνδέεται με τις νέες τάσεις, τις οποίες εκφράζει η ζωγραφική της Κωνσταντινουπόλεως αμέσως μετά την άνοδο στο θρόνο του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Αυτό πιστοποιεί το σχέδιο, με τα ρωμαλέα αλλά και πρα-



ξιτελικών αναλογιών σώματα, οι τύποι στηρίξεως και χειρονομιών, τα πλούσια με διχρωμίες ενδύματα, τα βαρύθυμα πρόσωπα με τις πρασινωπές σκιάσεις κ.α.. Εστιάζοντας στον ιδιάζοντα χρωστήρα του γραπτού αυτού διακόσμου θα έλεγα πως ο όγκος προβάλλεται εδώ με έμφαση. Τούτο διότι ο ζωγράφος δεν επιχρίει τα φώτα αδιακρίτως, σε όλες τις επιμέρους επιφάνειες των ενδυμάτων, αφανίζοντας την αίσθηση των διαστάσεων του όγκου, αλλά τοποθετεί αυτά με φειδώ στα εξέχοντα και μόνον τμήματα του υποκείμενου σώματος. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση των προσώπων, λόγω της ροπής προς την εκφραστικότητα και προς την απόδοση της εντάσεως του φωτός. Το σχέδιο είναι «αφελές». Ταραγμένη κόμη, βραχύ μέτωπο, κωνικότητα στα υπό γωνία ορατά πρόσωπα, μεγάλοι οφθαλμοί, οξύτητα περιγραμμάτων υποδηλώνουν τις εξπρεσιονιστικές τάσεις του ζωγράφου. Προς τούτοις, επιχρίεται, επί σκοτεινού φαιοπράσινου προπλασμού, χαμηλής εντάσεως φαιορόδινη σάρκα, η οποία εκτείνεται ως τα όρια του σχήματος. Στα όρια αυτά πλάθεται επιμελώς, ώστε το ανάγλυφο των ανατομικών όγκων να προκύπτει με σαφήνεια. Δυστυχώς, τα φώτα στα πρόσωπα έχουν εκπέσει. Είναι όμως προφανές πως εάν αυτά σώζονταν, η αίσθηση του φωτός θα ήταν ισχυρή. Επισημαίνεται πως η τεχνική αυτή θα γίνει του συρμού στο Μιστρά και θα αποτελέσει ειδοποιό γνώρισμα της «σχολής» του.

Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του καθολικού των Αγίων Θεοδώρων στο Μιστρά δεν είναι άμοιρη σφαλμάτων. Τα στιλιστικά γνωρίσματα των τοιχογραφιών προτείνουν χρονολόγηση στα τέλη του 13ου αιώνα. Η οικοδόμηση του δεύτερου καθολικού της μονής Βροντοχίου πριν το 1309 προφέρει ίσως έναν *terminus ante*.

Την εκδοχή της «σχολής του Μιστρά» πραγματώνει ένα εργαστήριο, η τέχνη του οποίου απαντά στο σημαντικότερο εικονογραφημένο σύνολο της περιοχής. Πρόκειται για το δεύτερο, μετά τους Αγίους Θεοδώρους, καθολικό της Παναγίας Οδηγήτριας (Αφεντικό) στη μονή Βροντοχίου. Ο ναός αυτός ανεγείρεται κατά τη βασιλεία του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, προ του έτους 1309, όταν ο κτίτορας της μονής, ηγούμενος Παχώμιος, έλαβε τον τίτλο του *Μεγάλου Πρωτοσύγκελλου* της Πελοποννήσου².

Προσφάτως, ο αλχημίστης δάσκαλος, Τ. Παπαμαστοράκης (†2010)³ απέδειξε πειστικότητα ότι οι τοιχογραφίες της, κλειστής πλέον, νότιας στοάς του καθολικού και αυτές του περίφημου ΝΔ διαμερίσματος, του λεγομένου των «Χρυσόβουλων»⁴, που είναι ακριβώς χρονολογημένες στα 1312/13 ή 1322, έγιναν από τον ίδιο ζωγράφο, με άμεση χρονική διαδοχή⁵. Στη μελέτη του ο αείμνηστος ερευνητής, άδηλο γιατί, δεν επεχείρησε τη σύνδεση ή αποσύνδεση του εν λόγω ζωγράφου με τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού⁶, μολονότι συσχέτισε τις τοιχογραφίες της στοάς με δύο ακόμη έργα, για τα οποία όμως θα γίνει λόγος κατωτέρω. Η άποψή μου, την οποία σπεύδω να τεκμηριώσω, είναι πως οι τοιχογραφίες των δύο εξετασθέντων υπό του Τ. Παπαμαστοράκη συνόλων έχουν άμεση υφολογική συγγένεια με τις αυτές του κυρίως ναού της Παναγίας Οδηγήτριας.

Καταρχάς η ζωγραφική της νότιας στοάς αξίζει ιδιαίτερη προσοχή, λόγω του ιδιάζοντος χρωστήρα του ζωγράφου (εικ. 201). Η χρωματική ακολουθία, τόσο στο τοπίο όσο και στα ενδύματα, είναι σκοπίμως περιορισμένη, με επικρατέστερα χρώματα την ώχρα, το φαιό και το καστανό. Τα εν λόγω χρώματα διαθέουν τις συνθέσεις και τα ανθρώπινα πρόσωπα. Οι ιερές μορφές εντάσσονται σε διάχωρα,



[Εικ. 201]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας. Στοά.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

τα οποία ορίζουν γιρλάντες και ανθικά πλαίσια, ρωμαϊκού τύπου. Γιρλάντες πλαισίου εντοπίζονται επίσης στον κυρίως ναό και το νάρθηκα, κατ' εξοχήν δε στο διαμέρισμα των «Χρυσόβουλων», όπου εκεί διαμορφώνουν ένα είδος θριαμβικού κιβωρίου (εικ. 202)⁷. Είναι αξιοσημείωτο πως διά του τρόπου αυτού ο ζωγράφος εκμεταλλεύεται πλήρως τη μορφολογία του αρχιτεκτονήματος, ως πεδίο εικαστικής εφαρμογής. Στη στοά, ραδινά γραπτά οικοδομήματα, με ιδιόμορφα αρχιτεκτονικά στοιχεία, και εξεζητημένα στοιχεία διακοσμήσεως και επιπλώσεως, όπως τα ζευκτήρια υφάσματα και τα υψηλά κηροπήγια στη μνημειακή παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, αρθρώνουν το δισδιάστατο χώρο με τρόπο ιδιότυπο και μάλλον ασυνήθη για τα δεδομένα της «παλαιολόγειας» τέχνης.

Οι ανθρώπινες μορφές (εικ. 202, 203, 207) σχεδιάζονται μάλλον δύσκαμπτες, εύσωμες, με μικρά κεφάλια και ογκώδεις μηρούς. Εκφραστικές, ενίοτε «βίαιες», χειρονομίες και μορφασμοί εντείνουν τη δραματικότητα των τεκταινομένων, ιδίως στις αφηγηματικές σκηνές. Τα πρόσωπα είναι δύσμορφα, με άτονους οφθαλμούς. Κινητικότητα εμφανίζει και η πτυχολογία, με πολλές εκφραστικού χαρακτήρα αναδιπλώσεις, διχρωμίες στη διαβάθμιση του όγκου και έντονα ταινιωτά φώτα. Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη πλάθονται με αξιοσημείωτη ελευθερία και τραχύτητα. Το ωχρίνο σάρκωμα, το οποίο λίγο απέχει από το χρώμα βάσεως, και το πράσινο υποσκίασμα υποβάλλει απόκοσμη εντύπωση. Έξεργα λευκά φώτα, χωρίς καμιά ή λίγη εξάρτηση από τη φόρμα, προσδίδουν έντονη λάμψη στα επάρματα των όγκων. Επισημαίνεται πως το διαχεόμενο στα πρόσωπα λευκό φως καλύπτει όλες



τις εικονογραφημένες επιφάνειες, με την ίδια σχεδόν ένταση. Έχει δε σημασία να ειπωθεί πως ο ζωγράφος φωτίζει ενίοτε τις μορφές στο περίγραμμά τους, στο όριο δηλαδή εκείνο, που βρίσκεται προς την πλευρά από την οποία έρχεται το φως. Τούτο υπογραμμίζει και ο φωτισμός των φωτοστέφανων.

Η ζωγραφική της στοάς είναι απολύτως συναφής με αυτήν του κυρίως ναού και με αυτήν του ανατολικού τοίχου του ΒΔ ταφικού παρεκκλησίου. Βεβαίως η κατάσταση διατηρήσεως των τοιχογραφιών του ναού είναι θλιβερή, εξαιτίας των απολεπίσεων, κονιάματος και χρωστικών, και των εικαστικών παρεμβάσεων. Ωστόσο, διαπιστώνει κανείς, κρίνοντας από ορισμένα καλώς σωζόμενα τμήματα, πως ο ζωγράφος του κυρίως ναού φέρει τα ίδια στιλιστικά χαρακτηριστικά, τα οποία περιέγραψα ανωτέρω. Η εκφραστική «ασχήμια» που εμφανίζουν ορισμένες μορφές στο χώρο του ναού, κυρίως του ιερού Βήματος⁸, και στο υπερώο⁹ συνάδει πλήρως με την εκφραστική σχηματικότητα των μορφών στη στοά. Αλλά και εάν ακόμη δεχθούμε πως πρόκειται για διαφορετικούς ζωγράφους, αυτοί έχουν ταυτόσημη τεχνοτροπία.

Όπως ήδη ανέφερα, η Μητρόπολη (Άγιος Δημήτριος) του Μιστρά φέρει μεταγενέστερες φάσεις τοιχογραφήσεως. Μεταξύ αυτών σημαντική είναι η αποσπασματικώς σωζόμενη ζωγραφική στο νότιο κλίτος του κυρίως ναού και στο νάρθηκα¹⁰. Η ζωγραφική αυτή περιλαμβάνει χριστολογικές σκηνές στο δυτικό ήμισυ της καμάρας και του ανώτερου τμήματος του ομόλογου τοίχου (εικ. 204) καθώς και ολόσωμες μορφές Αγίων χαμηλά (εικ. 205). Περιλαμβάνει ακόμη τη σκηνή της Δευτέρας

[Εικ. 202]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας.
Χώρος Χρυσόβουλων.
Διάκοσμος οροφής.

[Εικ. 203]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας.
Κυρίως ναός.
*Η Κοινωνία των
Αποστόλων.
Λεπτομέρεια.*



[Εικ. 204]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
Ευαγγελικές σκηνές.



Παρουσίας, η οποία αναπτύσσεται στους τοίχους και την οροφή του νάρθηκα, καθώς και το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας αμφοτέρωθεν της δυτικής πύλης¹¹.

Η εν λόγω ζωγραφική συντάσσεται με το ιδίωμα της Οδηγήτριας, όπως ήδη έχει υπαινιχθεί ο Μ. Χατζηδάκης, αναφορικάς με το ναό, και τεκμηριώσει ο Τ. Παπαμαστοράκης, αναφορικάς με τη στοά¹². Τωόντι, η ευρυσωμία, οι δυνατοί μπροί αλλά και η υπερβολή στην κίνηση των μορφών της Οδηγήτριας εμφανίζονται και εδώ. Στη μορφή δε του αγγέλου που διαβάζει το Βιβλίο της Λιτής, στη νότια παραστάδα του δυτικού τοίχου του νάρθηκα της Μητροπόλεως (εικ. 206), είναι χαρακτηριστική η σχεδιαστική αντίληψη του ζωγράφου της Οδηγήτριας και εντυπωσιακή η χρήση ισχυρών φώτων στη δόμηση του όγκου. Εντυπωσιακή είναι επίσης η ομοιότητα της μορφής αυτής με τη μορφή αγγέλου στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του καθολικού της Οδηγήτριας (εικ. 207), τόσο στο σχέδιο όσο και στο πλάσιμο των ενδυμάτων (τα πρόσωπα είναι φθαρμένα). Στη Μητρόπολη απαντά επίσης ο χαρακτηριστικός τρόπος φωτισμού των πτυχώσεων του ζωγράφου της Οδηγήτριας, με τα ταινιωτά ή γραμμικά φώτα στα όρια των ενδυμάτων. Συναντώνται επίσης τα ιδιόμορφα λεπτόγραμμα αρχιτεκτονήματα, τα οποία οργανώνουν τη σύνθεση, όπως και τα ερυθρά κρεμαστά υφάσματα τα οποία στεφανώνουν τα κτήρια και προσδίδουν στα ιστορούμενα επεισόδια θριαμβικό χαρακτήρα.

Τα προρρηθέντα υποδεικνύουν πως ο ζωγράφος της Οδηγήτριας εργάστηκε στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου, συμπληρώνοντας τις επιφάνειες, οι οποίες είχαν απομείνει ακόσμητες από τα τέλη του 13ου αιώνα. Το πότε ακριβώς, μας διαφεύγει. Πιθανόν η εργασία του στη Μητρόπολη να προηγείται αυτής στο Αφεντικό.

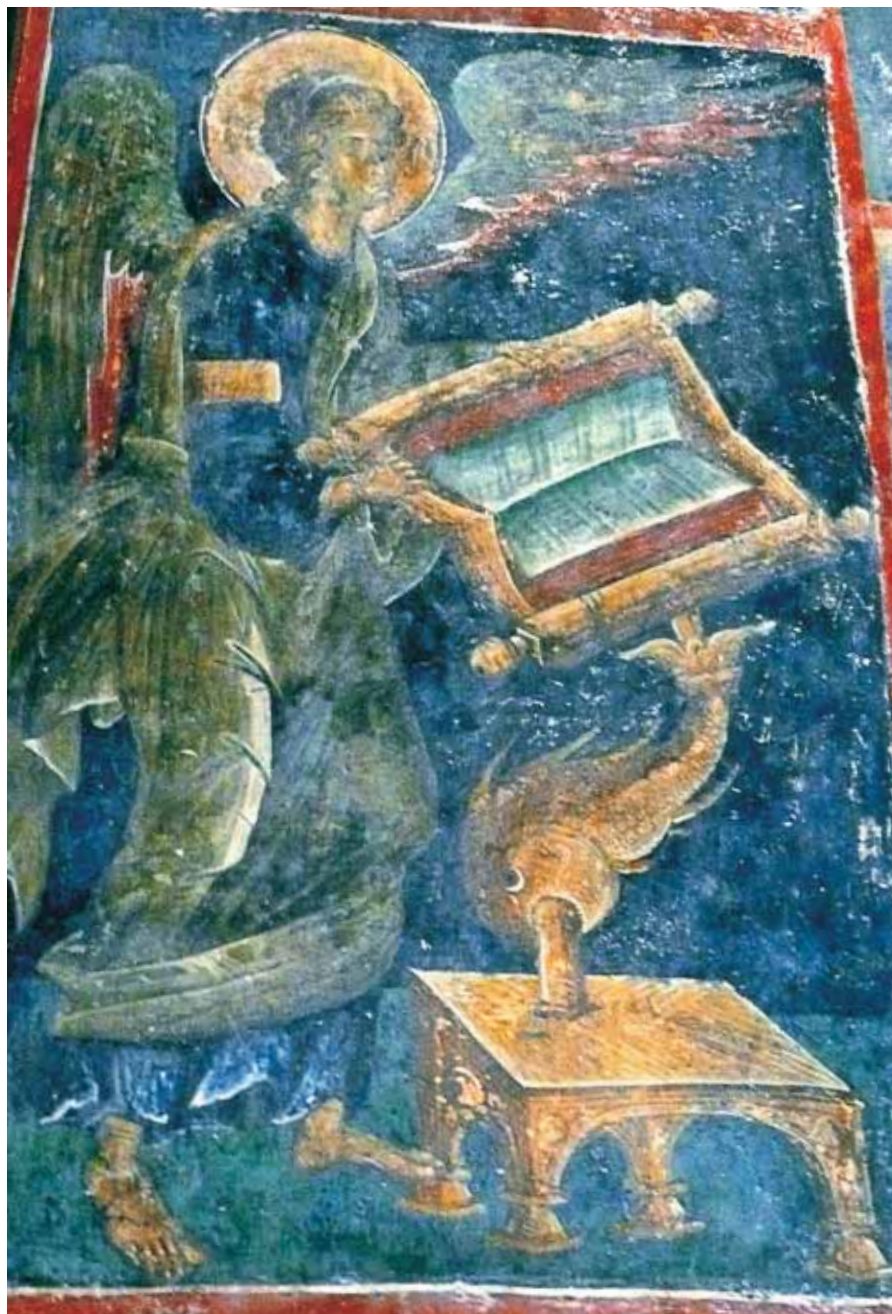
Αξίζει να σημειώσω ότι ο ζωγράφος της Οδηγήτριας εργάζεται επίσης στο μικρό ναό, τον καλούμενο «του Αι Γιαννάκη», ο οποίος ανεγείρεται με τη συνδρομή της αριστοκράτισσας Καλής ή Καλινίκης Καβαλασέας, μεταξύ των ετών 1310 και 1320¹³. Συγκεκριμένως, στο εσωράχιο του ανατολικού τόξου που εφάπτεται με την καμάρα του ιερού εικονίζονται δύο ολόσωμες μορφές, του προφήτη Ιερεμία και του προφήτη Ησαΐα¹⁴ (εικ. 208 και 209). Οι εν λόγω ιερές μορφές διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά υφολογικά στοιχεία του πρωτομάστορα της Οδηγήτριας. Τα ίδια γνωρίσματα απαντούν στις παραστάσεις της Πεντηκοστής, της Απιστίας του Θωμά και του Μυστικού Δείπνου¹⁵.

Το ιδίωμα της «σχολής του Μιστρά» υιοθετείται επίσης, με κάποια αδεξιότητα και αφέλεια, στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στο χωριό Πλάτσα της μεσσηνιακής Μάνης (1337/8-1343/4). Το ναό αυτό ανακαινίζει ο στρατιωτικός αξιωματούχος Κωνσταντίνος Σπανής, *ο πανευγενέστατος πανσέβαστος τζαούσιος δρόγγου Μεδιγγών*, συμφώνως προς τα γραμμένα στην κτητορική επιγραφή¹⁶.

Κατά τη Ντ. Μουρίκν, το ναό διακοσμούν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι, εκ των οποίων οι σημαντικότεροι είναι αυτοί που εργάζονται στο κεντρικό κλίτος, ο «ζωγράφος της Δεήσεως» και ο «ζωγράφος της Βαπτίσεως», όπως η αλησμόνητη ερευνήτρια τους ονομάζει. Οι δύο αυ-

[Εικ. 205]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
Αδιάγνωστοι Άγιοι.





[Εικ. 206]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου
(Μητρόπολη).
Η Δευτέρα Παρουσία.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 207]
Μιστράς.
Ι. Μ. Βροντοχίου.
Καθολικό Παναγίας
Οδηγήτριας.
Άγγελος σεβίζων.

τοί καλλιτέχνες εκφράζουν, έκαστος με το δικό του τρόπο, την τάση αυτή, η αρχή της οποίας εντοπίστηκε στο ναό της Οδηγήτριας του Μιστρά. Τα κοινά υφολογικά στοιχεία των δύο ζωγράφων στην Πλάτσα αφορούν κυρίως στο εκφραστικό χαρακτήρα σχέδιο, δηλαδή στις «πλημμελείς» αναλογίες και στη δυσμορφία, καθώς και στην τραχύτητα στην απόδοση της φόρμας. Εξ αντιθέτου, οι διαφορές τους είναι, νομίζω, λιγότερο σημαντικές: ο πρώτος χειρίζεται τη φόρμα με ταινιόσχημες κοφτές κηλίδες χρώματος, δηλωτικές κατ' αντιπαράθεση των φωτισμένων ή σκιασμένων επιπέδων. Ο δεύτερος δομεί μορφές επίπεδες. Πάνω στο «μονόχρωμο» και διαδιάστατο πεδίο της μορφής αντιπαραθέτει με τόλμη λευκές δέσμες φωτός, προκειμένου να δηλώσει την πρόσπτωση του φωτός στα εξέχοντα μέρη των όγκων του προσώπου και των μελών του σώματος.

Στο Γεράκι Λακωνίας, τόσο στη σημερινή κώμη όσο και στο γειτονικό κάστρο, σώζεται ικανός αριθμός μνημειακών συνόλων του 13ου και 14ου αιώνα. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζει ο γραπτή διακόσμηση του ναού του Αγίου Νικολάου (α' τέταρτο 14ου αι.)¹⁷.

Τον κατάγραφο αυτό ναό ιστορούν δύο ζωγράφοι, άνισης αξίας. Ο χρωστήρας του πρώτου ζωγράφου απαντά στην αψίδα του ιερού Βήματος (εικ. 210) και αλλού, ενώ του δεύτερου, σε πλείστα άλλα σημεία του ναού, όπως στον ένθρονο Χριστό, ο οποίος είναι ζωγραφισμένος στο κτιστό τέμπλο, εκ δεξιών της Οραίας Πύλης (εικ. 211)¹⁸. Στο έργο των

δύο ζωγράφων οι μορφές είναι εύρωστες και ογκώδεις, με ορισμένες αδυναμίες σχεδιαστικές στην άρθρωση των μελών του σώματος, ιδίως στο έργο του δεύτερου. Πάντως η μορφή της Αγίας Μαρίας της Αιγύπτιας διαθέτει έξοχο σχέδιο και ικανοποιητικές αναλογίες (εικ. 212). Η πυχολογία είναι ορθώς δομημένη, με ταινιωτά φώτα να διασπείρονται με σοφία στην επιφάνεια του ενδύματος. Τα πρόσωπα έχουν εύρος και περιγράμματα, τα οποία αποτυπώνουν αδρώς τη φυσιογνωμία. Η ώχρινη σάρκα επιχρίεται σε πράσινο χρώμα βάσεως, ορατό στα όρια του προσώπου, και δέχεται δίκτυο γραμμικών φώτων.

Επισημαίνεται ακόμη ότι ο καλλιτέχνης της αψίδας ακολουθεί πιστότερα τα ρεύματα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα. Η ποιότητα της δουλειάς του είναι υψηλή, καθώς παραπέμπει σε έργα του Μιστρά, όπως οι τοιχογραφίες της Μητροπόλεως και της Οδηγήτριας. Σχεδιάζει πρόσωπα ωσειδή, ευόφθαλμα, με έντονη καμπυλωτή σκίαση υπό τον οφθαλμό και με δίκτυο ψιμιθιών κατά τη φορά του καμπυλωτού τούτου σχήματος. Το πλάσιμο είναι κομψό και οργανικώς συνδεόμενο τόσο με το χρώμα βάσεως όσο και με τα κατά τόπους γραμμικά φώτα. Τούτα μάλιστα προκαλούν εντύπωση ιριδισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι οι μορφές των αγγέλων της αψίδας¹⁹ έχουν θε-



[Εικ. 208]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Γιαννάκη.
Ο προφήτης Ιερεμίας.



[Εικ. 209]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγ. Γιαννάκη.
Ο προφήτης Ησαΐας.
Λεπτομέρεια.



ωρηθεί δείγματα εκφραστικά των υψηλών προθέσεων της «παλαιολόγιας» τέχνης²⁰.

Ο δεύτερος ζωγράφος, μολοντί ενήμερος των εξελίξεων, εκφράζει αυτές με αφέλεια και διάθεση απλουστεύσεως. Στα πρόσωπα που έχουν φιλοτεχνηθεί από το χέρι του, όπως σε αυτό του Χριστού που ανέφερα πρωτύτερα (εικ. 211), οι οφθαλμοί και τη μύτη συγκλίνουν στο κέντρο του σχήματος. Οι οφθαλμοί δείχνουν εξογκωμένοι, ενώ η μύτη αποδίδεται στενόμακρη καθ' υπερβολή. Οι ψιμιθιές του είναι τραχείς. Το χαρακτηριστικό στην τέχνη του εν λόγω ζωγράφου τούτο στοιχείο δημιουργεί αλγεινή αίσθηση και κατατάσσει αυτόν στο συντηρητικό και αφελές ρεύμα της περιοχής.

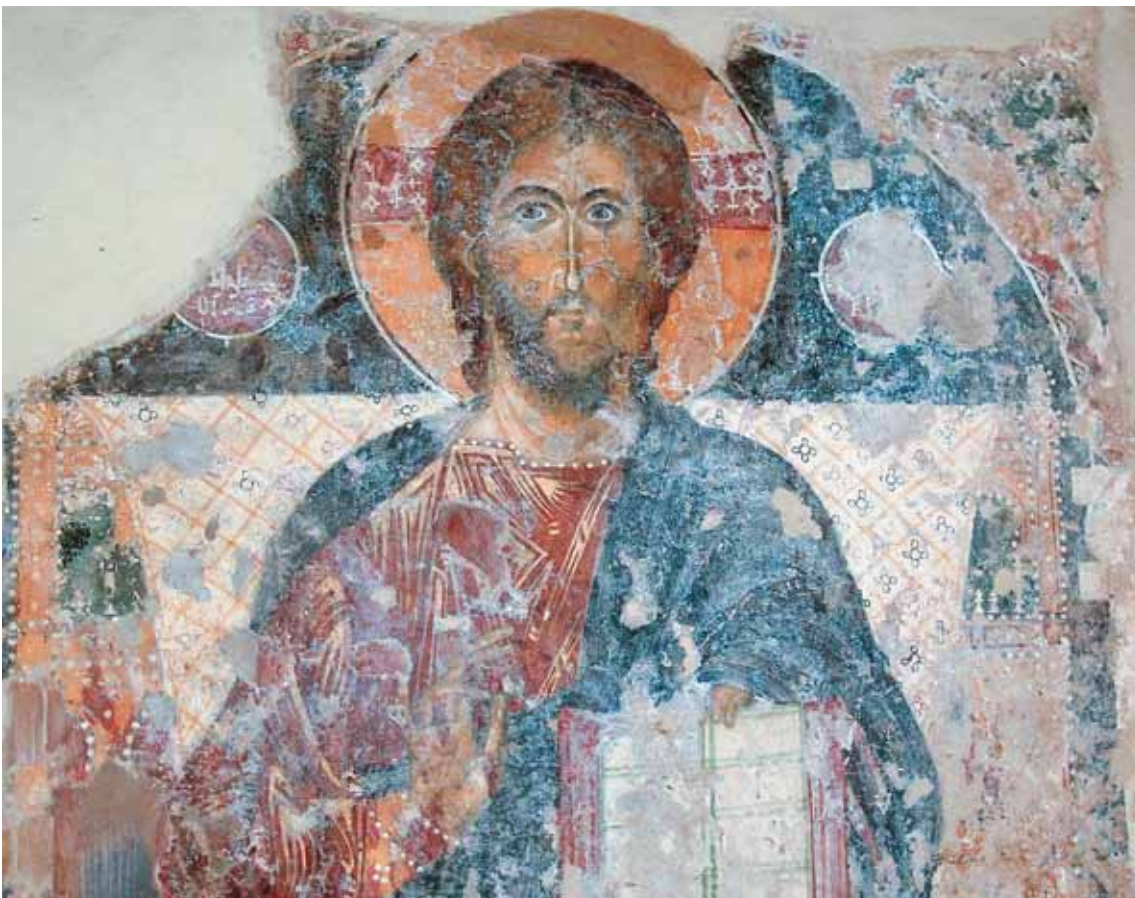
Ένα προσέτι σύνολο, το οποίο θα μπορούσε να συνδεθεί με την ενδημική στο Μιστρά και την ευρύτερη περιοχή εκδοχή της μητροπολιτικής ζωγραφικής εντοπίζεται στο Αμάρι της Κρήτης. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του μεσοβυζαντινού ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στην κώμη Πατώ. Οι αξιόλογες αυτές τοιχογραφίες είναι σήμερα αποτοιχισμένες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, λόγω της καταρρεύσεως του ναού στο παρελθόν (α' τέταρτο 14ου αι.)²¹.

Στο εν λόγω εικονογραφικό σύνολο, έργο δύο ως φαίνεται ζωγράφων, ο σκηνικός χώρος δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Η δράση των ανθρωπινων μορφών περιορίζεται στο πρώτο πλάνο, ως επί το πολύ. Οι μορφές φέρουν κλασικές καθ' ύψος αναλογίες και σωστή στήριξη. Τα σώματα είναι εύρωστα, όπως και τα πρόσωπα. Η πτυχολογία είναι τυπική της περί το 1300 περιόδου, με ήπια διαδοχή γραμμικών πτυχώσεων και μελετημένη ροή του φωτός. Στις μορφές του ζωγράφου της χαμηλής ζώνης έντονα φυσιογνωμικά και ανατομικά στοιχεία και αδρότητα στην αποτύπωση της σάρκας παραπέμπουν σε τρόπους των μέσων του 13ου αιώνα. Το ανάγλυφο είναι ισχυρό, καθώς η τονική απόσταση ανάμεσα στο βαθύχροο προπλασμό-σκιά και το φως είναι μεγάλη.

Το ιδίωμα των δύο ζωγράφων του ναού της Παναγίας στην Πατώ συνδέεται σαφώς με τη ζωγραφική του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, όπως αυτή εκφράζεται στην ηπειρωτική Ελλάδα, ιδίως στο Μιστρά. Ορισμένες μορφές, όπως των διακόνων αγγέλων του ιε-



[Εικ. 210]
Γεράκι.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Αψίδα.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



[Εικ. 211]
Γεράκι.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Φράγμα Ι. Βήματος.
*Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 212]
Γεράκι.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Η Αγ. Μαρία η Αιγύπτια.
Λεπτομέρεια.



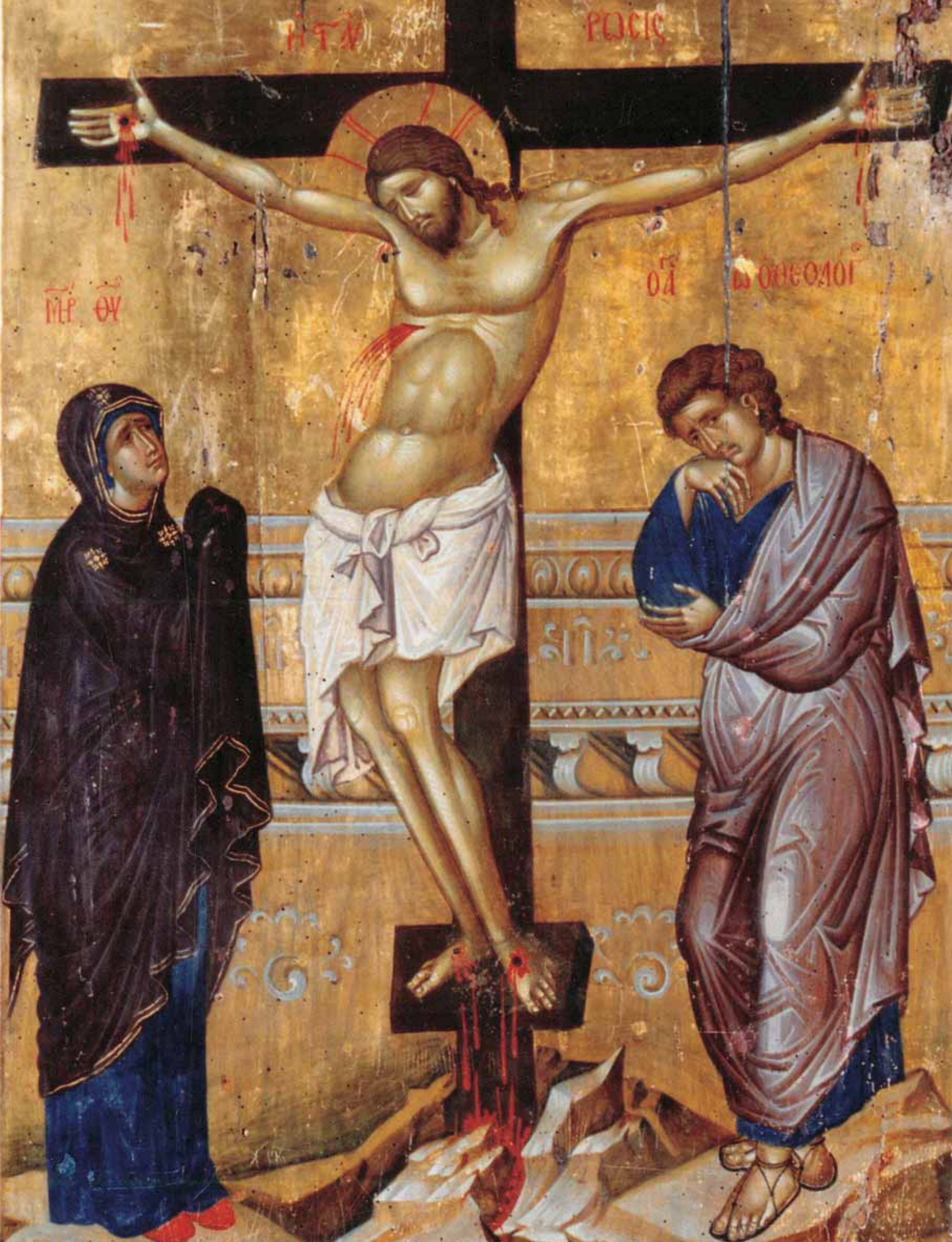
ρού Βήματος, θυμίζουν εντόνως μορφές της Οδηγήτριας. Εντούτοις, οι δύο καλλιτέχνες υιοθετούν τον τρέχοντα εικαστικό συρμό από κάποια απόσταση, θα έλεγα, η οποία δικαιολογεί τα συντηρητικά και αφελή στοιχεία στη δουλειά τους.

Τα μνημειακά σύνολα, τα οποία εξετάστηκαν στο κεφάλαιο τούτο καθιστούν καταφανή τόσο την ικανή καλλιτεχνική παραγωγή στον Μιστρά και την ευρύτερη περιοχή κατά τη βασιλεία του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου όσο και την κυριαρχία ενός ύφους ιδιάζοντος και εξόχως εκφραστικού. Πράγματι, το ιδίωμα του ζωγράφου του καθολικού της Οδηγήτριας δεν συνάδει με το σύγχρονο, κλασικίζον ύφος της μονής της Χώρας, αλλά ούτε και με αυτό που διασπείρεται στην Αχρίδα και τη Σερβία την εποχή αυτή, παρότι θεωρείται, όχι αναίτιως, πως ο Μιστράς εκπροσωπεί τη μητροπολιτική ζωγραφική, όπως αυτή πραγματώνεται στα μνημεία της Βασιλεύουσας.

Κύρια γνωρίσματα της τέχνης του λαμπρού ζωγράφου της Οδηγήτριας είναι η οργανική σχέση του γραπτού διακόσμου με την αρχιτεκτονική δομή και μορφή, η σοφή εκμετάλλευση των επιφανειών, η συνθετική οργάνωση και ο ρυθμός, η χρωματική συνάφεια, σε συνδυασμό με τον περιορισμό της χρωματοπυξίδας, η έμφαση στη διάχυση του φωτός και στην εστίασή του, ήτοι στη χρήση του ως δομικού στοιχείου του όγκου, και τέλος η έντονη εκφραστική διάθεση, η οποία δεν φείδεται δυσμορφιών και αλλοιώσεων του σχεδίου των μορφών, προκειμένου να καταστήσει σαφές και βιώματικό το περιεχόμενο των ιερών παραστάσεων.

Το γεγονός της παρουσίας στο Μιστρά ενός εργαστηρίου με ιδιαίτερο χαρακτήρα, το οποίο διαφοροποιείται από τις τρέχουσες εξελίξεις στην Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη, υποδηλώνει τοπική προέλευση²². Σημειωτέον ότι, σε αντίθεση με την άποψη η οποία κυριαρχεί σήμερα, ο Μιστράς, πριν τον Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνό, δεν αποτελούσε για την Αυλή της Κωνσταντινουπόλεως περιοχή υψηλού ενδιαφέροντος²³. Παρόλα αυτά, τα ιδιάζοντα στο διάκοσμο της Οδηγήτριας και του νάρθηκα της Μητροπόλεως νεότερικά στοιχεία θα αποτελέσουν σημείο αναφοράς όχι μόνον για τη ζωγραφική στο Μορέα, αλλά και για την εφεξής μητροπολιτική ζωγραφική.

- ¹ Για τους Αγίους Θεοδώρους βλ. Mouriki 1978, 18, εικ. 36. Chatzidakis 1985, 51. Drandakis 1990, 639. Kalopisi-Verti 1999, 70. Για την αρχιτεκτονική του μνημείου βλ. S. Sinos, Μονή Βροντοχίου, I. Άγιοι Θεόδωροι, *The Monuments of Mystras*, 136-41.
- ² Για τον Παχώμιο βλ. Kalopisi-Verti 2006, 87-8. Papamastorakis 2013, 373, υποσημ. 14. Etzeoglou 2013, 29-35. Για την αρχιτεκτονική της Οδηγήτριας βλ. S. Sinos, Μονή Βροντοχίου, II. Οδηγήτρια, *The Monuments of Mystras*, 141-50. Για τις τοιχογραφίες βλ. Millet 1910, πίν. 92, 93-93.4, 95-100. Xygoropoulos 1957, 25-6. Dufrenne 1970, 8-13 και σποράδην. Chatzidakis 1985, 59-67. Mouriki 1978, 18-9. Η ίδια 1991, σποράδην. Drandakis 1989, 639-40. Papamastorakis 2013. Etzeoglou 2013.
- ³ Papamastorakis 2013, 374 κ.ε.
- ⁴ Για το διαμέρισμα αυτό βλ. Chatzidakis 1985, 66-7. S. Kalopisi-Verti, Church Inscriptions as Documents: Chrysobulls – Ecclesiastical Acts – Inventories – Donations – Wills, *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 100-18. Papamastorakis 2013, 386-91.
- ⁵ Ο Μ. Χατζηδάκης (1985, 67) έχει υποστηρίξει ότι οι τοιχογραφίες της στοάς συνδέονται με το παρεκκλήσιο «του Κυπριανού» και κατά συνέπεια χρονολογούνται μετά το 1366. Την άποψη του Χατζηδάκη αποδέχεται και ο Δρανδάκης (1989, 639-40). Συμφώνως όμως προς την άποψη του Τ. Παπαμαστοράκη (2013, 389.) ο διάκοσμος της στοάς ουδεμία σχέση έχει με τις αδέξιες τοιχογραφίες του παρεκκλησίου «του Κυπριανού». Ο δε συσχετισμός, από τον Χατζηδάκη και Δρανδάκη, των τοιχογραφιών της στοάς με τις τοιχογραφίες του σπηλαιώδους καθολικού (Cŭrkvata) στο Ιβανόνο (μέσα 14ου αι.) δεν είναι ασφαλής. Για το Ιβανόνο βλ. κατωτέρω Μέρος III, Κεφ. Γ΄, σ. 354-355.
- ⁶ Περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος του ναού βλ. στο Etzeoglou 2013, 18-38.
- ⁷ Εικόνα στο Etzeoglou 2013, πίν. 30-31α-β. S. Kalopisi-Verti, Mistra, A Fortified Late Byzantine Settlement, *Heaven and Earth* 2013, εικ. 205. Για το θέμα βλ. Papamastorakis 2013, 386-7.
- ⁸ Etzeoglou 2013, πίν. 4α-β (ιεράρχες Χρυσόστομος και Γρηγόριος Θεολόγος), 5 (Κοινωνία των Αποστόλων).
- ⁹ Στο ίδιο, πίν. 11-12 (Βάπτιση του Χριστού), 14 (αδιάγνωστος άγιος).
- ¹⁰ Για τις τοιχογραφίες βλ. Mouriki 1978, 73-4. Chatzidakis 1980, 443. Ο ίδιος 1985, 40-2 (τοιχογραφίες νοτίου κλίτους), 42-3 (τοιχογραφίες νάρθηκα). Drandakis 1990, 638-9. Papamastorakis 2013, 390-1 αντίστοιχα. Πρβλ. και Zaras 2011, 361-2 και σποράδην, με βιβλιογραφία.
- ¹¹ Chatzidakis 1985, εικ. 25-26. Φωτογραφίες όψεων του νάρθηκα βλ. στο G. Marinou, *Άγιος Δημήτριος, η Μητρόπολη του Μυστρά*, Athens 2002, πίν. 2-4.
- ¹² Chatzidakis 1980, 443. Papamastorakis 2013, 390-1.
- ¹³ Για τις τοιχογραφίες του Αι Γιαννάκη βλ. Mouriki 1978, 19-20. Chatzidakis 1985, 109. Drandakis 1987-1988, 61-82, όπου επισημαίνει τη συμμετοχή του ζωγράφου της Οδηγήτριας στο διάκοσμο του Αι Γιαννάκη, αλλά τον χρονολογεί μετά το 1366. Επίσης Papamastorakis 2013, 389.
- ¹⁴ Στο ίδιο, εικ. 16 και 19 αντίστοιχα.
- ¹⁵ Στο ίδιο, εικ. 11, 20 και 23 αντίστοιχα.
- ¹⁶ Για τις τοιχογραφίες βλ. Mouriki 1975. Kalopissi-Verti 2006α, 182 και σποράδην, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 9. Papamastorakis 2013, 389. Για τον Σπανή βλ. Kalopisi-Verti 2006β, 84-5. Για την επιγραφή βλ. Mouriki 1975, 12-15.
- ¹⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Sotiriou M. 1964/65, 266-8. Panayotidi 1975, 344. Moutsopoulos, Dimitrokalas 1981, 47-73 (χρονολόγηση τέλη 13ου αι.). Dimitrokalas 2001, 186.
- ¹⁸ Moutsopoulos, Dimitrokalas 1981, εικ. 105, πίν. 44.
- ¹⁹ Στο ίδιο, εικ. 101.
- ²⁰ Sotiriou M., ό.π.
- ²¹ Για τις τοιχογραφίες βλ. Ν. Ρυγίου, Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στην Πατσώ Αμαρίου. Μια πρώτη παρουσίαση, *Ευμάχιος Φιδοκάκης, Ανάδειξη βυζαντινών μνημείων Κρήτης και Κύπρου*, Rethymnon 2014, 76-95.
- ²² Πρβλ. Xygoropoulos 1957, 86-7.
- ²³ Για το θέμα βλ. Papamastorakis 2013, 371-2. Για το Μιστρά των Παλαιολόγων βλ. Necipoğlu 2009, 235-58.





ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΜΕΤΑ ΤΟΥΣ ΕΜΦΥΛΙΟΥΣ ΠΟΛΕΜΟΥΣ (1321-1354)

*Ο αγώνας για την κατάκτηση της
πραγματικότητας και η ματαίωσή του*

Κωνσταντινούπολη. Οικ. Πατριαρχείο.
Η Σταύρωση του Χριστού και Προφήτες (β' όψη).

Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΗΣ ΔΥΝΑΜΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΟΡΓΑΣΜΟ ΤΩΝ ΔΥΟ ΠΡΩΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ ΤΟΥ 14ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΑΠΟΗΧΟ ΤΟΥ ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΕΠΟΜΕΝΕΣ, Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΥΠΟ ΤΗ ΣΦΑΙΡΑ ΕΠΙΡΡΟΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΕΣ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΝΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙ ΑΞΙΟΛΟΓΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ, ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΟΣΟΤΗΤΑ. ΑΠΟ ΤΟΥΔΕ ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟ ΕΞΗΣ ΜΟΝΟΝ Η ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ, ΚΥΡΙΩΣ ΣΤΗ ΣΕΡΒΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΕΣΠΟΤΑΤΟ ΤΟΥ ΜΟΡΕΩΣ, ΘΑ ΕΧΕΙ ΝΑ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙ ΚΑΤΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΣΕ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΤΟΜΕΑ.

Οι λόγοι για την αρνητική αυτή εξέλιξη δεν είναι επαρκώς γνωστοί. Πάντως, η πτωτική, κατά ποσόν, πορεία που ακολουθεί η μνημειακή ζωγραφική, ιδίως στην Κωνσταντινούπολη, εντός της οποίας ουδέν σώζεται, συνδέεται ασφαλώς με τις δυσμενείς για την επιβίωση της γηραιάς αυτοκρατορίας συνθήκες. Ως παραδείγματα προσάγω τον συνεχιζόμενο πολιτικό κατακερματισμό και τις ενδημικές πλέον αυτονομιστικές τάσεις, την οικονομική δυσπραγία (απώλεια χρυσού νομίσματος), σε συνδυασμό με τη ροπή του επενδυτικού ενδιαφέροντος της αριστοκρατίας προς τον τραπεζικό αποθησαυρισμό, την ικανή γεωγραφική συρρίκνωση, τις εξωτερικές επεμβάσεις και την υποτέλεια στους Οθωμανούς (από το 1372 κ.ε.), τις δυναστικές εμφύλιες διενέξεις (1321-1328, 1341-1346/7 κ.ε.) και βεβαίως τις θυελλώδεις θρησκευτικές διαμάχες¹. Η ύφεση στις καλλιτεχνικές παραγωγές θα αναγκάσει τους καλλιτέχνες της Βασιλεύουσας σε περιοδείες ή και στη μετανάστευση προς αναζήτηση εργασίας, τάση η οποία έμελλε να γίνει καθολική προς τα τέλη του 14ου αιώνα².

Εντούτοις, κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης και πολυκύμαντης βασιλείας του αυτοκράτορα Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου (1341-1391) φιλοτεχνούνται ευάριθμα μεν, αλλά υψηλής ποιότητας μνημειακά και φορητά έργα, τα οποία καίτοι συντάσσονται με τα αισθητικά κελεύσματα της ζωγραφικής των αρχών του 14ου αιώνα, προδίδουν στροφή προς νέα πεδία διερευνήσεων και εικαστικών επιλογών. Τα νέα αυτά πεδία εικαστικής έρευνας θα αποκρυσταλλωθούν μετά το 1341 και μάλιστα σε τρεις κύριους στιλιστικούς κλάδους, άνισης ωστόσο εκτάσεως και δυναμικής: το *δυναμικό* κλάδο, ο οποίος εμμένει στα κελεύσματα της «σχολής της Θεσσαλονίκης», όπως την ορίζει ο διάκοσμος του Πρωτάτου, τον *κλασικιστικό*, ο οποίος αναφέρεται στο ιδίωμα της μονής της Χώρας και επομένως στην εκδοχή της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», και τον *εκφραστικό* κλάδο, ο οποίος συνδέεται με τη «σχολή του Μιστρά», ως τούτη εκφράζεται στο ναό της Παναγίας Οδηγήτριας. Ας σημειωθεί πως τα τρία αυτά ιδιώματα δεν θα χειραφετηθούν καθ' ολοκληρίαν από το γενεσιουργό τους ρεύμα, όπως οι κλάδοι των δένδρων, οι οποίοι όσο και εάν απομακρύνονται από τη ρίζα τους, συνεχονται πάντοτε με αυτήν και μεταξύ τους.

Επισημαίνεται πως η αυστηρή κατηγοριοποίηση και οριοθέτηση των στιλιστικών αυτών κλάδων δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην πραγματικότητα. Οι καλλιτέχνες κινούνται μεταξύ των ρευμάτων της εποχής, με βούληση εν λόγω εκλεκτική. Τα καλλιτεχνικά έργα, και όταν ακόμη συντάσσονται με συγκεκριμένο ρεύμα, φέρουν συνήθως «αλλότρια» στοιχεία, ενίοτε πρω-

τεύουσας σημασίας. Πολλάκις εντός του αυτού ρεύματος υφίστανται παραλλαγές, σημαντικής διασποράς. Ωστόσο, ο Ιστορικός της τέχνης είναι υποχρεωμένος, για λόγους μεθοδολογικούς, να οριοθετεί το υλικό και τα δεδομένα του αλλά και τον εννοιακό εξοπλισμό του. Ως εκ τούτου, το κριτήριο εντάξεως σε έναν εκ των τριών κλάδων της όψιμης μνημειακής ζωγραφικής αφορά στο κύριο υφολογικό γνώρισμα ή στην κύρια εικαστική πρόθεση του δημιουργού. Τούτο δε προκειμένου ο μελετητής να διευκολυνθεί στην κατανόηση και ερμηνεία των σύνθετων εικαστικών δεδομένων της περιόδου.

Φαίνεται παράδοξο αλλά εξίσου ενδιαφέρον πως η καλλιτεχνική πρακτική και το ιδίωμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης» (1290-1320) συνεχίζει να επηρεάζει, ευάριθμα είναι αλήθεια, εργαστήρια από το 1330-1340 και εφεξής. Ως είναι εύλογο, η τάση αυτή ενδημεί και ακμάζει κυρίως στην περιοχή της ευρύτερης Μακεδονίας. Στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου και στο Μιστρά δεν σώζεται ομοίου λόγου δείγμα, καίτοι σώζονται εκτός βυζαντινής επικράτειας.

Ο εντοπισμός του εν λόγω ρεύματος στα γεωγραφικά όρια της Μείζονος Μακεδονίας δεν είναι άμοιρος εξηγήσεως. Στη γεωγραφική αυτή περιφέρεια επικρατεί ως γνωστόν το λεγόμενο «ογκηρό» ή «ηρωικό» ύφος, του οποίου οι στιλιστικές του επιταγές θα παραμείνουν σε ισχύ για μεγάλο χρονικό διάστημα, έστω σε μορφή τυποποιημένη. Η ισχυρή στη Μακεδονία αυτή παράδοση θα προσδιορίσει επιπλέον την αισθητική των χορηγών και βεβαίως το χαρακτήρα της τέχνης μεταγενέστερων εργαστηρίων, τα οποία έμελλε να δραστηριοποιηθούν στην περιοχή. Το ερώτημα όμως είναι, τι εκπροσωπεί η τάση αυτή, πέραν της ανάγκης για διατήρηση της μεγάλης καλλιτεχνικής παραδόσεως, την οποία εκφράζει η «σχολή της Θεσσαλονίκης»; Την απάντηση στο ερώτημα αυτό θα κομίσει η εξέταση των σημαντικότερων και δηλωτικών του συγκεκριμένου ύφους εικαστικών έργων, στην οποία προχωρώ ευθύς αμέσως.

Προ των μέσων του 14ου αιώνα, στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, δηλαδή στη σφαίρα πολιτισμικής επιρροής της Θεσσαλονίκης, απαντά κύκλος γραπτών διακοσμήσεων με σχετικώς ευρύ κώνο διασποράς και ιδιότυπο ύφος. Το πρώτο μνημείο της ομάδας που θα με απασχολήσει είναι οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα (πριν το 1344/5), το ιδίωμα και η χρονολόγηση των οποίων συζητείται ακόμη. Σημειωτέον ότι η ανοικοδόμηση του καθολικού έχει συνδεθεί με τη χορηγία των δύο σεβαστοκρατόρων της Θεσσαλίας, Κωνσταντίνου και Θεόδωρου, υιών του Ιωάννη Αγγέλου Κομνηνού Δούκα του Α΄³.

Ο εν λόγω περικαλλής ναός, με τις ραδινές αναλογίες, είναι κατάγραφος. Ευαγγελικές και άλλες σκηνές και ικανός αριθμός αγίων προσώπων καλύπτει τις επιφάνειες, χωρίς όμως η γενική διάταξη και η οικονομία της συνθέσεως να ακολουθεί τον μνημειακό κανόνα. Με τούτο εννοώ πως ο αριθμός, η θέση και η κλίμακα θεμάτων και μεμονωμένων μορφών δεν προσβλέπει στην εντύπωση του επιβλητικού και του μνημειώδους, εντύπωση στενά συνυφασμένη με το υπερατομικό ιδεώδες και οργανικώς συνδεδεμένη με το φέρον αρχιτεκτόνημα.

Η τεχνολογία των ψηφιδωτών και νωπογραφιών του πρώιμου 14ου αιώνα συνιστά φανερώς το υπόβαθρο της ζωγραφικής της Ολυμπιώτισσας. Η χρωματική ακολουθία του διακόσμου συμφω-

νεί με αυτήν των τοιχογραφιών του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος αλλά και με αυτήν των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη. Κυριαρχούν τα γεώδη, φαιάς ποιότητας, χρώματα, σε σχετικώς φωτεινούς τόνους. Η απόδοση του σκηνικού χώρου συντάσσεται με την αμέσως προηγούμενη παράδοση, άνευ διαθέσεως για μεταβολές ή καινοτόμες «λύσεις». Την προσοχή έλκει η τοπιογραφία. Εδώ οι ορεινοί όγκοι και τα πρηνή αποδίδονται ως υπόλευκες κυβισμένες λίθινες πλάκες, μεγάλων διαστάσεων, όπως ακριβώς στο λαξευτό καθολικό του μοναστικού συγκροτήματος του Ιβανονο στη Βουλγαρία. Οι ανθρώπινες μορφές καλύπτουν όλο το διαθέσιμο χώρο, έως το άνω όριο των συνθέσεων. Η δράση τοποθετείται σε δύο, κατά κανόνα, παράλληλες ζώνες.

Οι ολόσωμες μεμονωμένες μορφές διαθέτουν ανάταση και κλασικές αναλογίες. Τα κεφάλια εδράζονται σε ευρείς λαιμούς και ώμους (εικ. 213). Εκφραστικές παραμορφώσεις ή αντικινήσεις δεν απαντούν, για αυτό και πολλές μορφές ομοιάζουν ωσάν παγωμένες στο χρόνο. Η διατύπωση της πτυχο-λογίας ακολουθεί την παράδοση, με τον πρισματικό χαρακτήρα και την ήπια ένταση του φωτός στις

πτυχώσεις. Τρεις, κατά κανόνα, επάλληλες ταινίες διαβαθμίζουν το φως στα σημεία εκείνα όπου το ένδυμα εφαρμόζει στο σώμα. Ωραία αποδίδεται η διαφάνεια του αχειρίδωτου χιτώνα του Ιησού στην παράσταση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Το πλαίσιο των προσώπων και των γυμνών μελών είναι επιμελημένο, κομψό αλλά και τυποποιημένο. Τα περιγράμματα είναι άτονα. Η τάση για αφομοίωση των περιγραμμάτων στη φόρμα πιστοποιείται στην αμελητέα και άκρως διακριτική χρήση του μαύρου χρώματος. Τα ρόδινα σαρκώματα καλύπτουν όλο σχεδόν το, ανοικτού τόνου, χρώμα βάσεως. Δεν χαρακτηρίζονται από ένταση, αφού ακόμη και τα γραμμικά φώτα, τα οποία ενισχύουν την ένταση της σάρκας, διακρίνονται αμυδρώς. Η χρήση κόκκινων υποσκιασμάτων στις παρειές των νεανικών μορφών επιτείνει την ηδύτητα των προσώπων. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι ο ζωγράφος επιχειρεί να αναδείξει την ανατομία στα αυτιά και τη φυσικότητα στην τριχοφυΐα.

Τα ανωτέρω υποδεικνύουν πως στο καθολικό της Θεοτόκου Ολυμπιώτισσας το ιδίωμα της «σχολής της Θεσσαλονίκης» απολήγει σε εκδοχή τυπική και απλουστευμένη. Ωστόσο, η τυποποίηση των διδαγμάτων της τέχνης αυτής συνδυάζεται με την αφομοίωση στοιχείων και τρόπων από τη ζωγραφική της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», έκδηλη, περισσότερο από αλλού, στην απόδοση των προσώπων. Αλλά ο συμφυρμός στοιχείων από τις δύο κύριες εκδοχές της μητροπολιτικής ζωγραφικής δεν σημαίνει



[Εικ. 213]
Ελασσόνα.
Ι. Ν. Παναγίας
Ολυμπιώτισσας.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος.
Λεπτομέρεια.

πως αυτά αθροίζονται ακρίτως στο θεσσαλικό μνημείο, το αντίθετο. Στο εν λόγω σύνολο ο ζωγράφος είναι κυρίαρχος των εικαστικών του μέσων, διαμορφώνοντας ένα ιδιότυπο και αύταρκες, εξ απόψεως εικαστικής, ύφος, το οποίο προσβλέπει στην εκζήτηση της φόρμας και στη διακοσμητική χάρη.

Ας σημειωθεί, τέλος, ότι το γεγονός της συνυπάρξεως στην Ολυμπιώτισσα τρόπων από τις δύο κύριες «σχολές» της μετά το 1290 τέχνης του Βυζαντίου εναρμονίζει τις σχετικές, με τον υπό εξέταση ναό, απόψεις των ερευνητών, οι οποίες διόστανται: την άποψη της Ε. Κωνσταντινίδη, η οποία υποστηρίζει την εξάρτηση του διακόσμου από το «ογκηρό» ύφος, χαρακτηρίζοντας τις τοιχογραφίες ως άλλη εκδοχή του ύφους του Πρωτάτου, τη γνώμη του V. Djurić, ο οποίος ισχυρίζεται πως το ιδίωμα των τοιχογραφιών της Ελασσόνας συνδέεται με αυτό του ναού των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, και την άποψη του Γ. Βελένη, ο οποίος συσχετίζει τις υπό εξέταση τοιχογραφίες με τα ψηφιδωτά της μονής Παμμακάριστου στην Κωνσταντινούπολη, τα οποία χρονολογεί στην πέμπτη δεκαετία του 14ου αιώνα. Μάλιστα, ο τελευταίος ερευνητής εκφέρει μια ακόμη διαπίστωση, μεγάλης σπουδαιότητας: συνδέει την τεχνοτροπία των τοιχογραφιών του ναού της Ολυμπιώτισσας με το ύφος των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής Lesnovo (1346/7)⁴.

Ο τελευταίος συσχετισμός με βρίσκει απολύτως σύμφωνο. Θα πρόσθετα στη συνάφεια αυτή και έναν ακόμη καλλιτέχνη, εργαζόμενο σε επιμέρους σημεία του πατριαρχικού συγκροτήματος του Ρεέ (μετά το 1330)⁵. Δυστυχώς δεν μπορεί να αποδοθεί στο χρωστήρα του το σύνολο των τοιχογραφιών κάποιου εκ των συναπών ναών ή κάποιου ακέραιου τμήματος. Πάντως η εργασία του είναι αξιόλογη και αμέσως συνδεδεμένη με το εργαστήριο του θεσσαλικού μνημείου, ως γίνεται φανερό στην επεξεργασία της φόρμας. Σύγκριση της μορφής του Ιωάννη του Προδρόμου στην Ολυμπιώτισσα (εικ. 213) με αυτήν του ζωγράφου του Ρεέ (εικ. 214) υποδεικνύει, θεωρώ, του λόγου το αληθές.

Το καθολικό της μονής Lesnovo (1341-1346/7, 1349) σεμνύνεται στο όνομα του Ταξιάρχη Μιχαήλ. Συμφώνως προς τη, γραμμένη στην ελληνική, κτητορική επιγραφή ο ναός αποτελεί χορηγικό μνημείο του ελληνικής ίσως καταγωγής ημιαυτόνομου ηγεμόνα Ιωάννη Λιβέριου (Jovan Oliver), του οποίου ο τίτλος *Σεβαστοκράτωρ* απονέμεται σε αυτόν υπό του Ανδρόνικου Β΄ το έτος 1334/35⁶. Ο διάκοσμος του καθολικού, με τις αξιοπρόσεκτες ιδιαιτερότητες του εικονογραφικού του προγράμματος, αποτελεί σπουδαίο μνημείο της ομάδας που εξετάζω αλλά και πλούσιο, αναφορικά με τα ερευνητικά ζητήματα, τα οποία θέτει⁷.

Η S. Gabelić, η οποία έχει μελετήσει τις τοιχογραφίες επισταμένως, ισχυρίζεται πως για την ολοκλήρωση τους εργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι. Ο πρώτος εξ αυτών φαίνεται να είναι ο πρωτομάστορας, εφόσον ιστορεί τον τρούλλο, την αψίδα του ιερού Βήματος, πλήθος αφηγηματικών σκηνών και τις ολόσωμες μορφές των πλευρικών τοίχων. Έχει μάλιστα αφήσει την υπογραφή του στην ελληνική. Δυστυχώς τούτη δεν σώζεται ακέραιη⁸. Το ζωγάφο αυτό κατατάσσει η ερευνήτρια στον κύκλο εκείνο ζωγράφων, οι οποίοι επηρεάζονται από το λεγόμενο «ογκηρό» ύφος της περί το 1300 περιόδου. Έτερο ζωγάφο, εργαζόμενο στις υψηλότερες ζώνες και το δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, τον χαρακτηρίζει «αντικλασικό» και «εξπρεσιονιστή», συνδέει δε αυτόν με την τεχνοτροπία ενός εκ των ζωγράφων της μονής Dečani καθώς και με σειρά άλλων μνημείων, με τελευταίο το καθολικό της μονής Markov. Κατά την S. Gabelić δύο ακόμη ζωγράφοι, μετρίου στάθμης, εργάζονται στον τρούλλο και στα κάτωθεν αυτού τμήματα, ενώ ένας άλλος ιστορεί το νάρθηκα του ναού⁹. Εν ολίγοις, πλην του πρώτου ζωγράφου, οι άλλοι συντάσσονται με τις δημοφιλείς στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα «εξπρεσιονιστικές» τάσεις.

Ωστόσο, η άποψη της επιφανούς Ιστορικού της βυζαντινής τέχνης δεν με βρίσκει απολύτως σύμφωνο. Κατά την άποψή μου, στο Lesnovo εργάζονται δύο κυρίως ζωγράφοι, των οποίων η τέχνη μπορεί να χαρακτηριστεί μέτρια, συγκρινόμενη με αυτήν στη μονή Dečani. Όσον αφορά στο έργο του, ελληνικής ως φαίνεται καταγωγής, πρωτομάστορα, τούτο προϋποθέτει σαφώς τη ζωγραφική των αρχών του 14ου αιώνα, όπως αυτή εκπροσωπείται τόσο από τα συνεργεία της Κωνσταντινουπόλεως όσο και από την τέχνη του Μιχαήλ Ασπραπά (εικ. 215). Στο έργο του η μεταχείριση του χώρου είναι μάλλον αμελής και δισδιάστατη, με ορεινούς όγκους ωσάν επάλληλες φολίδες. Οι μορφές είναι εξίσου δισδιάστατες, με εύρος στους ώμους και τους γοφούς. Χιασμοί και συστροφές δεν απαντούν. Τα ενδύματα είναι τυπικά, οι δε πανοπλίες των στρατιωτικών αγίων εξόχως καλλιγραφημένες. Στα πρόσωπα, όπως αυτό του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλλο (εικ. 216) και του ολόσωμου Ιωάννη του Προδρόμου στο ΝΑ πεσόο (εικ. 217) επικρατεί η πρόθεση για φυσικότητα και ηδύτητα. Τα περιγράμματα των επιμέρους όγκων είναι ήπια, ως προς τον τόνο, και λεπτόγραμμη. Το ανάγλυφο είναι «ρηχό», καθώς η σάρκα εκτείνεται σε όλη την επιφάνεια, με χαμηλής εντάσεως διαβάθμιση προς το λευκό. Οι ρόδινες σκιαστικές κηλίδες δίδουν χρώμα και όγκο στο πρόσωπο, όπως και στις τοιχογραφίες της Παναγίας Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας.

Το μάλλον ναΐφ ύφος του πρωτομάστορα του Lesnovo συνδέεται με μνημεία της περιοχής της Αχρίδας, τα οποία η S. Gabelić αποδίδει σε αυτόν¹⁰, όπως ο ναός των Αγίων Αναργύρων (Μικρός).



[Εικ. 214]
Kosovo-Metohija.
Πατριαρχικό συγκρότημα
Ρεέ. Ι. Ν. Αγ. Αποστόλων.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Προδρόμος.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 215]
Lesnovo.
Καθολικό.
*Η Κοινωνία των
Αποστόλων.
Ο Χριστός ως λειτουργών
αρχιερεύς.*



[Εικ. 216]
Lesnovo.
Καθολικό.
*Ο Χριστός Παντοκράτωρ.
Λειτουργία.*



[Εικ. 217]
Lesnovo.
Καθολικό.
*Ο Άγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος.
Λειτουργία.*

Εντούτοις, άμεσο πρότυπό του θα πρέπει να θεωρηθεί το ιδίωμα των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής Dečani, μολοντί η τέχνη του εν λόγω ζωγράφου είναι περισσότερο σχηματική, επίπεδη και συνοπτική και μόνον η επιμέλεια στο πλάσιμο και η συμπτωματική ηδύτητα στα πρόσωπα παραπέμπει άμέσως στη ζωγραφική του ανωτέρω μνημείου.

Η τέχνη του δεύτερου ζωγράφου, τον οποίο η S. Gabelić χαρακτηρίζει ως «εξπρεσιονιστή», έχει άλλη ποιότητα, εφάμιλλη, εάν όχι ανώτερη, από αυτήν του πρωτομάστορα (εικ. 218). Το σχέδιό του είναι ικανοποιητικό και βέβαιο, μολοντί η σχεδίαση των οφθαλμών εμφανίζει αδυναμίες. Τα σώματα δηλώνουν τον όγκο τους υπό τα ενδύματα, καίτοι αυτά πλάθονται με τυπικό, για την εποχή, τρόπο. Το ανάγλυφο στα πρόσωπα είναι ισχυρότερο του πρώτου ζωγράφου, καθώς ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες του φαιοπράσινου προπλάσμου. Πρόκειται για καλή εργασία, ελάσσονος βεβαίως τόνου. Η σχέση του με το διάκοσμο της μονής Dečani είναι προφανής, καθώς ο ζωγράφος φαίνεται να έχει φιλοτεχνήσει εκεί ορισμένα σημεία του ναού. Βρίσκεται δε εγγύτερα του ιδιώματος της Παναγίας Ολυμπιώτισσας και κατ' επέκταση αυτού της «σχολής της Θεσσαλονίκης».

Η ιδιάζουσα σύνθετη δυναμική τεχνοτροπία, η οποία απαντά στο καθολικό των Αρχαγγέλων στο Lesnovo και την Παναγία Ολυμπιώτισσα στην Ελασσόνα επαναλαμβάνεται στον τοιχογραφικό διάκοσμο της χαμηλής ζώνης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Roločko (1343-1345, 1378)¹¹.

Στις ολόσωμες μορφές της ζώνης αυτής, όπως στη μορφή του μετωπικού Αγίου Νικολάου (εικ. 219), σε αυτές της υπό τοξοστοιχία Δεήσεως και σε αυτήν του Αγίου Γεωργίου στον πρόναο¹², απαντούν, κατά την εκτίμησή μου, όλοι σχεδόν οι τρόποι των πρωτομαστόρων του Lesnovo και της Ελασσόνας: ραδινά ατρακτοειδή σχήματα, γραμμική διάθεση και επιπεδότητα, σχολαστική επιμέλεια στην εκτέλεση, ευγενικά πρόσωπα με κομψά χαρακτηριστικά και εκτενή σάρκα, η οποία αφανίζει σχεδόν το χρώμα βάσεως και επομένως κάθε έννοια σκιάσεως. Χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη στο Roločko είναι τα εντόνως τοξωτά φρύδια και η διπλή παράλληλη γραμμή που φωτίζει το υποκόγχιο τμήμα του οφθαλμού.

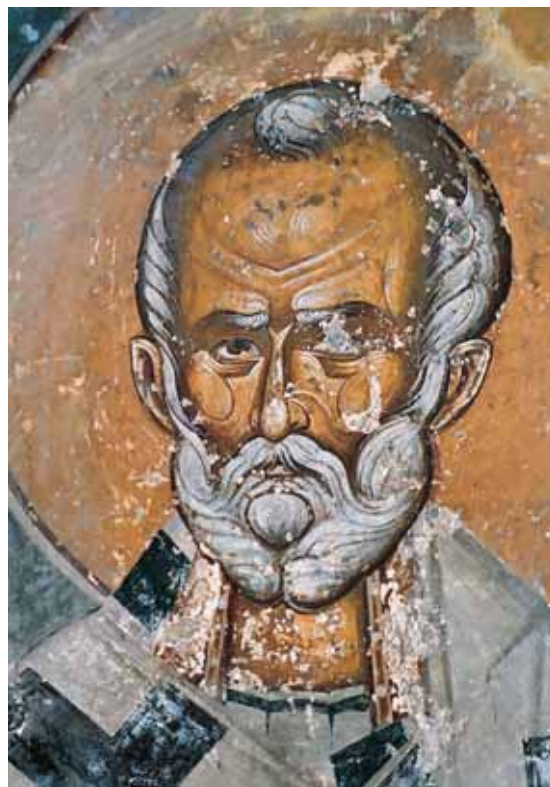
[Εικ. 218]
Lesnovo.
Καθολικό.
Ο Χριστός Αναπεσών.



Αξίζει να υπογραμμισθεί πως το ιδίωμα της Παναγίας Ολυμπιώτισσας πραγματώνει εν μέρει και ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Νικολάου στην Psača (1365-1371), χορηγία του σεβαστοκράτορος Vlatko¹³.

Ο τελευταίος διάκοσμος, ο οποίος φέρει επιγραφές στην ελληνική, σώζεται σε άκρως αποσπασματική κατάσταση. Ωστόσο, ακόμη και από τις ελάχιστες σωζόμενες τοιχογραφίες δύναται κανείς να αντιληφθεί πως ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Νικολάου προσλαμβάνει πολλά από τα υφολογικά γνωρίσματα των τοιχογραφιών του θεσσαλικού μνημείου. Προς τούτοις, υιοθετεί στοιχεία από την κλασικίζουσα και αυστηρού ρυθμού τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτή παραδίδεται στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στο Μιστρά. Τούτο αποδεικνύει τόσο το σκοτεινό βάθος των προσώπων και η περιορισμένη έκταση των σαρκωμάτων στον Άγιο Νικόλαο όσο και ο ιριδισμός των φώτων.

Στη Θεσσαλία των βυζαντινο-σέρβων ηγεμόνων, ήτοι του Συμεών Uroš Nemanjić Παλαιολόγου και του Θωμά Preljubović, και δη στα Μετέωρα σώζεται ο διάκοσμος του καθολικού της μονής της Υπαπαντής (1366/7), χορηγία του Πρώτου της Σκήτης των Σταγών ιερομονάχου Νείλου¹⁴.



[Εικ. 219]
Pološko.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Αγ. Νικόλαος.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 220]
Μετέωρα.
Ι. Μ. Υπαπαντής.
Καθολικό.
Ο Αγ. Αντώνιος.
Λεπτομέρεια.

Ο εν λόγω διάκοσμος διατηρείται ακέραιος σχεδόν (εικ. 220). Το σχέδιο των μορφών ακολουθεί τον κανόνα της Ολυμπιώτισσας. Ωστόσο, οι κύριες γραμμές, οι οποίες περιθέουν το όλο και τα επιμέρους, συνοψίζουν και απλουστεύουν τις φόρμες, όπως στο Pološko. Ενδεικτική είναι η περίπτωση των δακτύλων, στα οποία δεν δηλώνονται οι φάλαγγες. Η πτυχογραφία δεν εμφανίζει εξέλιξη, μάλιστα ο ζωγράφος της Υπαπαντής ελαχιστοποιεί τη σημασία της αναδείξεως του όγκου κατά βαθμίδες τόνων και επομένως της εντάσεως του φωτός. Τα πρόσωπα ακολουθούν επίσης την παράδοση του εργαστηρίου της Ολυμπιώτισσας, με απλουστεύσεις στο σχέδιο και την απόδοση του όγκου. Το πλάσιμο είναι «χαλαρό», υπό την έννοια ότι η οργανική σύνδεση των ανατομικών όγκων ελέγχεται ως μη ικανοποιητική, εν σχέση με το μνημείο της Ελασσόνας. Τα δε περιγράμματα δεν ενσωματώνονται επαρκώς, καίτοι διαθέτουν πλαστική τινά διάθεση.

Είναι προφανές ότι ο ζωγράφος της Υπαπαντής έχει σπουδάσει στο μνημείο της Ολυμπιώτισσας. Η παράδοση του θεσσαλικού αυτού εργα-

στηρίδι είναι εμφανέστατη στο έργο του. Ωστόσο, δεν επιτυγχάνει να προωθήσει τα γόνιμα στοιχεία της τέχνης του εργαστηρίου αυτού, να προκαλέσει κάποιου είδους θετική μεταβολή στο ιδίωμά του. Απλώς τυποποιεί τους τρόπους του οποίους κληρονόμησε, υποδηλώνων ίσως δια αυτού ότι το ιδίωμα της Ολυμπιώτισσας είχε πλέον παύσει να είναι αποτελεσματικό και καρποφόρο εξ απόψεως εικαστικής.

Στην περιοχή των Μετεώρων βρίσκεται επίσης ο σπηλαιώδης ναός του ασκητηρίου των Οσίων αταδέλφων Θεοδοσίου και Γρηγορίου, με αξιόλογες τοιχογραφίες του έτους 1374/5. Προς τούτοις, το έτος 1387/8 η μονή του λεγομένου Μεγάλου Μετεώρου θα αποκτήσει νέο καθολικό διά συνδρομής του βασιλέα Ιωάννη Υροΐ Παλαιολόγου, ο οποίος, απεκδυόμενος την κοσμική εξουσία, κείρεται μοναχός με το όνομα Ιωάσαφ (†1422/3). Στο αυτό έτος χρονολογείται η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, στον εξωτερικό τοίχο του εν λόγω καθολικού¹⁵ (εικ. 221).

Η εν λόγω παράσταση σώζεται μερικώς, καθώς μέρος αυτής έχει πλέον απολεσθεί, λόγω των οικοδομικών μετατροπών του 16ου αιώνα. Το κάτωθεν του έθρονου Χριστού τμήμα ανήκει σε άλλο χρωστήρα. Επιπλέον δε ικανές απολεπίσεις και αποξέσεις, κυρίως στα χαμηλά τμήματα και στην περιφέρειά της, αλλοιώνουν την επιβλητική εντύπωση, την οποία θα ασκούσε εις τους εισερχομένους στο ναό.

Η τεχνοτροπία της παραστάσεως, συγγενική ασφαλώς του ζωγράφου της Υπαπαντής, συνδυάζει στοιχεία τόσο εκ των τοπικών αρχαιότερων μνημείων (Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας, Lesnovo, Pločsko) όσο και εκ των μητροπολιτικών τάσεων της εποχής. Η απόδοση του χώρου είναι τυπική. Το τρίμορφο στο ανώτερο τμήμα της συνθέσεως κυριαρχεί εξ αφορμής της κλίμακας, σχεδόν 1:1.5, εν σχέση με τις μορφές των έθρονων Αποστόλων. Τα ενδύματα ακολουθούν απλοϊκή ατραπό, με επιφάνειες ευρείς και μάλλον άκαμπτες πτυχώσεις. Ωστόσο, η ζωγραφική των προσώπων είναι ενδεικτική του χαρίσματος του καλλιτέχνη αλλά και της σχέσεώς του με τη μητροπολιτική παράδοση. Τούτο γίνεται εμφανέστερο στο βημόθυρο του παλαιού καθολικού, το οποίο ανήκει στο χρωστήρα του ζωγράφου της Δευτέρας Πα-

[Εικ. 221]
Μετεώρα.
Ι. Μ. Μεγάλου Μετεώρου.
Η Δευτέρα Παρουσία.





[Εικ. 222]
Μετέωρα.
Ι. Μ. Μεγάλου Μετεώρου.
*Ο Ευαγγελισμός της
Θεοτόκου.*
Λεπτομέρεια.

ρουσίας και το οποίο μπορεί κανείς να θαυμάσει στο Σκευοφυλάκιο της μονής του Μεγάλου Μετεώρου. Στο άνω τμήμα του εν λόγω βημοθύρου ει-
κονίζεται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (εικ. 222) και κατωτέρω οι από-
στολοι Πέτρος και Παύλος, στο αριστερό και δεξιό ήμισυ του βημοθύρου
αντιστοίχως. Η αβρή εργασία στο πρόσωπο του αρχαγγέλου Γαβριήλ, με τον
ωραίο χιασμό των βραχιόνων ενώπιον του στήθους, και σε αυτό της Πα-
ναγίας, με την κομψή και δηλωτική του θάμβους αντικίνηση, αποκαλύπτει
την υψηλή εικαστική παιδεία του καλλιτέχνη της Δευτέρας Παρουσίας.

Η τοιχογραφία του Μεγάλου Μετεώρου, το λαμπρότερο ίσως έργο της
«τοπικής» αυτής «σχολής», πραγματώνει εικαστικό ιδίωμα συγγενές με αυτό
του εργαστηρίου της Ολυμπιώτισσας και του Lesnovo, καίτοι όχι ταυτόσημο.
Το ιδίωμα του καλλιτέχνη χαρακτηρίζει η αδρή αποτύπωση της φόρμας και
της κινήσεως, το χαμηλό ανάγλυφο, σε συνδυασμό με τα ευρέα σαρκώματα
και, βεβαίως, η εκλεπτυσμένη απόδοση των προσώπων. Η εν λόγω από-
δοση, καίτοι συνδέεται με τη ζωγραφική της Ολυμπιώτισσας και του Les-
novo, ρέπει προς τον κλασικισμό, του τύπου που παραδίδει ο ζωγράφος της
μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος.

Τα σύνθετα γνωρίσματα της τέχνης της ομάδας μνημείων, τα οποία προ-
ολίγου εξέτασα συνδέονται ασφαλώς με την καλλιτεχνική άνθηση και
παραγωγή στα χρόνια της ηγεμονίας του Στέφανου Uroš IV Dušan (1331-
1355). Φαίνεται δε να έχουν ως πηγή ένα εργαστήριο, το οποίο πρωτοεμ-
φανίζεται στο ναό της Παναγίας Ολυμπιώτισσας (πριν το 1344/5), δηλώ-
νοντας εκεί την ωριμότητα των εικαστικών του προθέσεων. Το εργαστήριο
αυτό, ή μάλλον το εικαστικό ρεύμα, το οποίο εκπροσωπεί επέπρωτο να φθά-

σει στην κορύφωση της κατακτισεως των εκφραστικών του μέσων στο έργο του καλλιτέχνη, ο οποίος
θα ιστορήσει το καθολικό της μονής Dečani (1346/47), σε ύφος ακαδημαϊκό και πλέον εγγύς της πα-
ραδόσεως της Κωνσταντινουπόλεως, όπως θα δείξω σε άλλο σημείο της ανά χείρας μελέτης.

Εντούτοις, η τέχνη του εργαστηρίου της Ολυμπιώτισσας δεν αποτελεί μοναδική ατραπό στη Θεο-
σαλία, τη Μακεδονία και τη Σερβία του Στέφανου Dušan. Στα ίδια χρόνια, εκτός των ναών της μο-
νής Dečani και του Lesnovo, εικονογραφείται ικανός αριθμός άλλων, κυρίως στην περιοχή της Raška.
Κύριο γνώρισμα της τεχνοτροπίας των συνόλων αυτών είναι η ποικιλότητα εμμνή στα εικαστικά
κελεύσματα της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Μεταξύ αυτών σημαντικά θεωρούνται η μερικώς σω-
ζόμενη διακόσμηση στον πύργο της μονής Djurdjevi stupovi (1343-1345), οι τοιχογραφίες στον Άγιο
Νικόλαο στο Palež, στο ναό του Ευαγγελισμού στο Dobrun (1343;), όπου και εμφανέστατη η επί-
δραση του ιδιώματος της Ολυμπιώτισσας, στον εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Sopoćani, στο
ναό του Αγίου Νικολάου στο Baljevac και κυρίως οι τοιχογραφίες στην περίφημη εκκλησία του Ka-
ran, την καλούμενη Bela Crkva Karanska¹⁶. Στα έργα τα οποία συντάσσονται με το ιδίωμα της «Θεο-
σαλονίκης» των αρχών του 14ου αιώνα ανήκει επίσης ο γραπτός διάκοσμος του καθολικού της Θε-
οτόκου στη μονή Matejić, η οποία έχει ανιδρυθεί πλησίον της πόλεως του Kumanovo (1346-1356)¹⁷.

Σε δυσαρμονία με την άποψη σέρβων ερευνητών, τόσο η ζωγραφική στο καθολικό της μονής
Matejić όσο και αυτή στη Bela Crkva Karanska συνιστά μέτριο και χωρίς αξιώσεις προϊόν της πε-
ριόδου του Στέφανου Dušan. Πρόκειται για έργα άπνοια και τυποποιημένα, τα οποία αναφέρονται
στην παλαιότερη ζωγραφική χωρίς προθέσεις εξελίξεώς της. Εντούτοις, ανάμεσα στα σύνολα της Σερ-
βίας των μέσων του 14ου αιώνα ξεχωρίζει η ζωγραφική στο ναό της Bogorodica Zahumska στην όχθη
της λίμνης της Αχρίδας¹⁸.

Ο διάκοσμος στο Zaum χρονολογείται επακριβώς στα 1361, συμφώνως προς την κτητορική επι-
γραφή, η οποία είναι γραμμένη στην ελληνική, όπως και άπασης οι επιγραφές του ναού. Η κατάσταση

των τοιχογραφιών είναι θλιβερή. Ελάχιστα πρόσωπα και ενδύματα αποκαλύπτουν το εικαστικό στίγμα του ζωγράφου (εικ. 223). Κρίνοντας από το σωζόμενο υλικό, δύναται κανείς να εκφέρει την άποψη πως πρόκειται για έργο με σαφή αναφορά στη μετά το 1310-1315 ζωγραφική της Μακεδονίας, όπως αυτή του Καλλιέργη και του ζωγράφου της μονής Χιλανδαρίου (1321). Στενότερη μάλιστα σχέση διαπιστώνεται με τη ζωγραφική στο ναό του Αγίου Νικήτα στο Čučer (1322/3). Αυτό υποδεικνύει όχι μόνον η εικονογραφία των σκηνών, αλλά και η χρωματική αντίληψη, η απόδοση του σκηνικού βάθους, με τα υψηλά κτήρια και όρη, οι εξόχως ραδινές αναλογίες, η συγκρατημένη στάση και το σχέδιο των ιερών μορφών,



[Εικ. 223]
Αχρίδα.
Bogorodica Zahumska.
Ο Αγ. Γερμανός.

η αβρή πτυχολογία και το τυπικό για την περιοχική πλάσιμο της φόρμας. Ωστόσο, τα πρόσωπα είναι σχηματοποιημένα και δύσμορφα, μέχρις ενός σημείου, τουλάχιστον αυτά ενός εκ των δύο εργαζομένων στο ναό ζωγράφων. Είναι αξιοσημείωτο πως στο βαθύ λαδοπράσινο προπλασμό των προσώπων και των γυμνών μελών του σώματος επιχρίεται άτονη ωχροκίτρινη σάρκα, μικρής εκτάσεως. Ισχυρά γραμμικά φώτα τοποθετούνται με διάκριση, σε μια προσπάθεια αναδείξεως του όγκου. Κατά τη γνώμη μου, η τεχνική αυτή φανερώνει ότι ο ζωγράφος είναι ενήμερος των κλασικιστικών εξελίξεων, οι οποίες πραγματοποιούνται αυτήν την εποχή στη Θεσσαλονίκη (μονή Βλατάδων) και στο Μιστρά (Περίβλεπτος).

Το δυναμικό ρεύμα ακμάζει επίσης στην περιοχική της Καστοριάς, της Αχρίδας και της νοτίου Αλβανίας. Μάλιστα, στις περιοχές αυτές δραστηριοποιείται ένα, ως φαίνεται, εργαστήριο, του οποίου η ιδιάζουσα τέχνη θα συναντήσει μεγάλη απήχηση και βεβαίως διασπορά. Τοιχογραφίες, όπως αυτές στο ναό του Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359/60), του Αγίου Γεωργίου του Βουνού (περί το 1385) και του Αγίου Νικολάου του Τζώτζα (γ' τέταρτο 14ου αι.)¹⁹, συνιστούν μερικά εκ των πλέον σημαντικών δειγμάτων, τα οποία εντός της απλοϊκότητας και του εκλεκτισμού τους συνδυάζουν στοιχεία εκφραστικά με στοιχεία της μακεδονικής ζωγραφικής των αρχών του 14ου αιώνα. Ανάλογα, όχι ταυτόσημα, με τα ανωτέρω σύνολα χαρακτηριστικά ενδημούν στο κορυφαίο μνημείο της Καστοριάς του όψιμου 14ου αιώνα: στο ναό του Αγίου Αθανασίου. Ο ναός ούτος ιστορείται το έτος 1384/5, με δαπάνη των αδελφών Στώια και Θεοδώρου, γόνων της αλβανικής οικογένειας των Μουζάκη και αυθεντών της περιοχής στη σύντομη περίοδο ανάμεσα στη σερβική και οθωμανική κατάκτηση (1374-1386)²⁰.

Δεν θα επιμείνω στην εξέταση του σημαντικού αυτού διακόσμου και των επιρροών του, εφόσον έχει τύχει προσφάτως διδακτορικής μελέτης²¹. Ωστόσο, είμαι υποχρεωμένος να περιγράψω ορισμένα θεμελιώδη γνωρίσματα της δουλειάς του καλλιτέχνη του Αγίου Αθανασίου, δηλωτικά της σχέσεως αυτών με το ρεύμα της δυναμικότητας.

Η χρωματική αντίληψη, η γενική διάταξη των θεμάτων και η διαμόρφωση του σκηνικού βάθους δεν εμφανίζει καινοτομίες (εικ. 224). Οι προσόψεις των κτηρίων είναι πλουσίως διακοσμημένες. Η σχέση μορφών και χώρου διατυπώνεται σε αρμονία με τον κανόνα του ιδιώματος της «σχολής της Θεσσαλονίκης», το οποίο επιβάλλει οι μορφές, ανεξάρτητες από το χώρο τους, να περιορίζονται σε ένα στενό «διάδρομο» μεταξύ ιστορούμενων κτηρίων και της αρχιτεκτονικής επιφάνειας. Οι ανθρώπινες μορφές είναι σχεδιασμένες σε αναλογίες κλασικές, με επιμήκη άκρα. Η έδρασή τους είναι σοφή, ακόμη και όταν οι μορφές «ανοίγονται» στο χώρο για λόγους εκφραστικούς, όπως στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Για τον ίδιο λόγο απαντά ποικιλία χειρονομιών, δηλωτικών των συναισθημάτων. Την προσοχή έλκουν επιμέρους σχεδιαστικές επιλογές. Ο Αρχάγγελος του Ευαγγελισμού είναι ραδινός, κομψός, με εξεζητημένο «τοάκισμα» στην οσφή²². Ωραία σχεδιάζεται ο Ιωσήφ στη Γέννηση του

[Εικ. 224]
Καστοριά.
Ι. Ν. Αγ. Αθανασίου
Μουζάκην. .
*Η Κρίση του Χριστού
και η Τρεις Αρνήσεις του
Απ. Πέτρου.*



Χριστού²³. Ο Ιωσήφ κάθεται χαμιά, με τον ένα μπρό διπλωμένο. Στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ο Ιωάννης ο Θεολόγος οδύρεται επί της κεφαλής της μητέρας του Χριστού, φέρων τις παλάμες στο πρόσωπο²⁴. Στη Σταύρωση το σώμα του Χριστού είναι εντόνως κυρτωμένο.

Προς τούτοις, αξίζει να σημειώσω ορισμένες πραγματολογικές λεπτομέρειες, οι οποίες υποδηλώνουν τη σχέση του ζωγράφου με τις ρεαλιστικές-εκφραστικές εκφάνσεις της τέχνης εργαστηρίων της νότιας Σερβίας και δυτικής Μακεδονίας, αλλά και τον «κοσμικό» χαρακτήρα του μνημείου. Δείγματος χάριν αναφέρω τα αρχοντικά ενδύματα και τους πύλους ολόσωμων Αγίων²⁵, το μανδύλιο του νεαρού άνδρα, ο οποίος υποβαστάζει το μαρμαρίνο κάλυμμα της σαρκοφάγου του αναστημένου Λάζαρου στην ομώνυμη σκηνή, καθώς και ένα εκ των παριστάμενων παιδιών στην παράσταση της Βαΐοφόρου, το οποίο ιστορείται σκυμμένο να αφαιρεί το χιτώνα του. Προσέτι επισημαίνεται ότι τα οπίσθιά του είναι γυμνά, αποδίδονται δε οι σπόνδυλοι της ράχης και το τριχωτό της κεφαλής²⁶, όπως ακριβώς στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας²⁷.

Στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου η πτυχολογία ακολουθεί τα πρότυπα των αρχών του 14ου αιώνα, με αρκετές διχρωμίες. Η γραμμική περιγραφή των ανατομικών στοιχείων στα γυμνά μέλη του σώματος είναι ασθενής. Το πλάσιμο στα πρόσωπα, με τα αδύναμα περιγράμματα, το βαθύ λαδοπράσινο προπλασμό, το ώχρινο, μάλλον περιορισμένο σάρκωμα, που φθίνει ομαλώς, και τα ισχυρά γραμμικά φώτα, παραπέμπει τόσο στην εργασία του Γεωργίου Καλλιέργη στη Βέροια όσο και στην τεχνική του ζωγράφου της Περιβλέπτου²⁸. Κατά τον Ν. Παζαρά²⁹, ο ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου υιοθετεί στοιχεία από τη σύγχρονη γοτθική ζωγραφική. Είναι αληθές ότι η Καστοριά, δυτικώς της Μείζονος Μακεδονίας, δέχεται επιδράσεις εκ της Δυτικής Ευρώπης. Παρά

ταύτα, οι επιρροές τούτες δεν φαίνεται να βρίσκουν τόπο στο μνημείο των αδελφών Μουζάκη. Αλλά και εάν ακόμη δεχθούμε την άποψη του Ν. Παζαρά, ότι ο καλλιτέχνης υιοθετεί όντως τρόπους του Giotto di Bondone και άλλων, οι τρόποι αυτοί είναι αφομοιωμένοι στον Άγιο Αθανάσιο, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, που πλέον τίποτε δεν θυμίζει την καταγωγή τους.

Ο γραπτός διάκοσμος του ναού του Αγίου Αθανασίου των αδελφών Μουζάκη έχει συνδεθεί από τους ερευνητές με άλλα μνημεία της ευρύτερης γεωγραφικής ζώνης. Ο V. Djurić³⁰ συσχετίζει τον εξεταζόμενο διάκοσμο με αυτόν στο ναό της Παναγίας στο νησί Mali Grad της Μεγάλης Πρέσπας (1344/5, 1368/9) και με αυτόν στο ναό του Χριστού Ζωοδότη στη Borije Κορυτσάς (1389/90). Θεωρεί δε, ορθώς κατά τη γνώμη μου, ότι πρόκειται για ένα εργαστήριο. Τούτο αποδεικνύει πρωτίστως η εικονογραφία αλλά και το κοινό εικαστικό ιδίωμα. Οι μη ουσιώδεις υφολογικές διαφορές μεταξύ των συνόλων αυτών αιτιολογούνται ως αποτέλεσμα της εξελίξεως της τέχνης του εν λόγω εργαστηρίου. Αφετέρου ο G. Subotić³¹ συνδέει την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη του Αγίου Αθανασίου με αυτήν στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Polog (1343-1345, 1378;). Όντως ο ζωγράφος στο Polog ακολουθεί ρεύμα ανάλογο, επ' ουδενί όμως ταυτόσημο με του καστοριανού μνημείου. Ο μελετητής του μνημείου Ν. Παζαράς³² αρνείται οιονδήποτε συσχετισμό με το Polog, δέχεται όμως σχέση με το Mali Grad, αλλά μόνον όσον αφορά στις εξωτερικές τοιχογραφίες. Συνδέει επίσης το σύνολο με άλλα μνημεία της ευρύτερης Μακεδονίας, όπως το ναό του Αγίου Νικολάου του Κυρίτη, το ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού και με το ναό του Αγίου Δημητρίου στη Boboshtica. Πράγματι, στα τρία αυτά μνημεία αποκαλύπτεται η εδραιωμένη στην περιοχή παράδοση ενός εργαστηρίου.

Ανεξαρτήτως του βαθμού τεκμηριώσεως των ανωτέρω συσχετισμών, είναι πασιφανές πως ο σπουδαίος ζωγράφος του υπό εξέταση μνημείου, και κατ' επέκταση το ιδίωμα, το οποίο αυτός εκπροσωπεί, συντάσσεται με την καλλιτεχνική παράδοση της Μακεδονίας των δύο πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα, του Γεωργίου Καλλιέργη, κατά κύριο λόγο. Παραλλήλως έχει υπόψη του την κλασικιστική καλαισθησία της εποχής του, εμφανούς στο αβρό σχέδιο των μορφών και στο πλάσιμο των προσώπων, με την ένταση μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών περιοχών. Στη ζωγραφική του οι δύο τούτες παράλληλες και οργανικώς συνδεόμενες παραδόσεις παροχετεύονται σε ένα ύφος εξεζητημένο και, ως μου επιτραπεί ο όρος, «κοσμικό», το οποίο αφορά πρωτίστως στο μανιερισμό της γραμμής, στην αναζήτηση της λεπτομέρειας και στον επιλεκτικό ρεαλισμό.

Κατά ταύτα, οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου των αδελφών Μουζάκη θα αποτελέσουν την απαρχή ενός στιλιστικού ρεύματος, του οποίου η επίδραση θα είναι μεγάλη και καταλυτική στη ΒΔ Μακεδονία, από τα 1400 και εντεύθεν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιδράσεως αυτής είναι οι τοιχογραφίες του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Δολιανά (Ζευγοστάσι) Καστοριάς (1432)³³, τοιχογραφίες οι οποίες διακρίνονται για την υψηλή τους ποιότητα. Σημειωτέον ότι τη στιλιστική σκυτάλη θα παραλάβει στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα το λεγόμενο «εργαστήριο της Καστοριάς»³⁴. Ωστόσο, το «εργαστήριο» αυτό επέπρωτο να διαφοροποιηθεί από το μητρικό ιδίωμα των τοιχογραφιών του Αγίου Αθανασίου, κυρίως όσον αφορά στην υιοθέτηση υστερογοτικής προελεύσεως τρόπων.

Στη δυτική Μακεδονία οι τοιχογραφίες της Παλαιάς Μητροπόλεως στην Έδεσσα (1375-1385 ή 1389)³⁵ αποτελούν ένα ακόμη αξιοπρόσεκτο δείγμα του δυναμικού κλάδου. Βεβαίως οι εν λόγω τοιχογραφίες ιδιάζουν σε μεγάλο βαθμό, κυρίως όσον αφορά στα πρόσωπα. Η διατύπωση του σκηνικού χώρου δεν παρουσιάζει μεταβολές, παραπέμπει δε αμέσως στην τέχνη εργαστηρίων της περί το 1300 περιόδου. Το εύρος των σωμάτων, η δόμησή τους, αλλά και η κατασκευή των προσώπων παραπέμπουν επίσης στην τεχνοτροπία του όψιμου 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, όπως την καθιερώνουν ο Ευτύχιος Αστραπιάς και ο ζωγράφος του Πρωτάτου. Ωστόσο, το συνοπτικό σχέδιο και η αυστηρότητα των περιγραμμάτων, η σχηματική ή μάλλον η «τεκτονική» απόδοση ενδυμάτων και προσώπων, η πλούσια κόμη στις μορφές των προπατόρων, τα γεωμετρικού σχήματος σαρκώματα, οι τραχείς ψιμιθιές και εν τέλει το οιονεί πληβείο ήθος υποδηλώνουν επιρροή από το εκφραστικό ρεύμα της δυτικής Μακεδονίας. Η επίδραση αυτή υλοποιείται μέσω του δυναμικού πριμιτιβισμού του καλλιτέχνη.



Το ιδιότυπο στιλ του ζωγράφου της Παλαιάς Μητροπόλεως Εδέσσης δεν βρίσκει ακριβές παράλληλο. Εντούτοις, ο Ε. Τσιγαρίδας υποστηρίζει πως ο υπό εξέταση διάκοσμος συνδέεται αμέσως με τις τοιχογραφίες της μονής Παντοκράτορος και με αυτές στη Ravanica (1384-1387)³⁶. Ως γνωστόν, ο τελευταίος ναός ολοκληρώνεται σε τρεις διαδοχικές φάσεις. Στις τοιχογραφίες του ζωγράφου της δεύτερης φάσεως, του *Κωνσταντίνου*, υφίστανται πράγματι αναλογίες με την εξεταζόμενη ζωγραφική, συμφώνως προς την Τ. Starodubcev επίσης. Επομένως δεν πρέπει να αποκλειστεί η σχέση των τοιχογραφιών της Παλαιάς Μητροπόλεως Εδέσσης με το ύφος αυτών της Ravanica. Απεναντίας τούτο θα πρέπει να συμβεί στην περίπτωση της μονής Παντοκράτορος, εφόσον η τεχνική και το ύφος των δύο μνημείων, της Εδέσσης και του Αγίου Όρους, ουδόλως ταυτίζεται.

Υπέδειξα παραπάνω πως οι εξελίξεις στην περί την Αχρίδα ζωγραφική των μέσων του 14ου αιώνα έλκουν την καταγωγή από την τέχνη εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης, όπως αυτό που εικονογραφεί το ναό της Παναγίας Ολυμπιώτισσας. Επισημαίνεται, ωστόσο, ότι στα εμπερίστατα χρόνια του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου η ζωγραφική στην πρωτεύουσα της Μακεδονίας δεν είναι μονοσήμαντη, ως προς την τεχνοτροπία, παρότι δεσμεύεται από τις νόρμες της γηγενούς παραδόσεως. Η ύστερη τέχνη στην περιοχή εκφράζει ελευθερία και ακαδημαϊκό εκλεκτισμό, από τον οποίο θα προκύψουν σπουδαία εικαστικά σύνολα, με ιδιάζοντα χαρακτήρα.

Στο κέντρο της πόλεως της Θεσσαλονίκης, επί της Εγνατίας οδού, βρίσκεται ο καλαίσθητος ναός της Μεταμορφώσεως του Χριστού (Σωτηράκι), άλλοτε αφιερωμένος στην Παναγία. Η απουσία γραπτής επιγραφής καθιστά αμφίβολη τη χρονολόγησή του. Ορισμένοι ερευνητές δέχονται ανέγερση του ναού αμέσως μετά το έτος 1350. Ως εκ τούτου, οι τοιχογραφίες θα μπορούσαν να χρονολογηθούν αυτήν την περίοδο³⁷.

Ο ναός περιλαμβάνει τοιχογραφίες, οι οποίες σώζονται στον τρούλλο, κατ' εξοχήν. Στην κορυφή εικονίζεται η Ανάληψη του Χριστού, θέμα ασύνηθες στα χρόνια των Παλαιολόγων βασιλέων. Ο Χριστός Παντοκράτωρ αποδίδεται ολόσωμος και ευλογών σε δόξα, την οποία ανέχουν έξι ιπτάμενοι άγγελοι. Τα πρόσωπα των αγγέλων είναι στραμμένα προς Αυτόν. Χαμηλότερα, έχουν ιστορηθεί οι Απόστολοι, σε στάσεις εντόνως κινημένες. Ας σημειωθεί ότι εκατέρωθεν των δύο εικονογραφημένων ουράνιων σωμάτων έχουν αποτυπωθεί μικρογραφικώς άγγελοι-ερωτιδεΐς με σάλπιγγα στο στόμα. Στην επόμενη ζώνη ιστορούνται προφύτες και κατωτέρω το «παράδοξο» θέμα της επίγειας θείας Λειτουργίας. Εδώ, κύρια σημεία του τυπικού της ορθοδόξου Λειτουργίας ιστορούνται μεταξύ των παραθύρων,



κάτωθεν των ποδιών των υπερκείμενων προφητών, επειδή εκεί ο χώρος ευρύνεται (εικ. 225α,β). Επιγραφές δηλώνουν και αποσαφηνίζουν το χρονικό σημείο της Λειτουργίας, στο οποίο η σκηνή αναφέρεται. Μεταξύ των παραστάσεων αυτών και κάτωθεν των παραθύρων εικονίζεται πλήθος κληρικών και λαϊκών, να συμμετέχει στα λατρευτικά τεκταινόμενα. Επισημαίνεται ότι προς Ανατολάς, ως αρχή και τέλος της θείας Λειτουργίας, εικονίζεται και πάλι ο εν δόξη Χριστός, ενώπιον της αγίας τραπέζης. Ο Χριστός εικονίζεται ως Αρχιερέως, τον οποίο συνοδεύουν επίσκοποι, μολοντί ο Ίδιος δεν φέρει άμφια αρχιερέως.

Στο Σωτηράκι τόσο η Ανάληψη, με τις λεπτομέρειές της, όσο και η επίγεια θεία Λειτουργία στον τρούλλο υποδηλώνει πρωτοποριακή εκκλησιαστική και εικαστική αντίληψη, η οποία ασφαλώς συναρτάται με τις θεολογικές ανησυχίες της εποχής και τα διαβάσματα των λογίων κληρικών της Θεσσαλονίκης. Προφανώς η σύνθεση εκφράζει την εγγενή αλληλεξάρτηση μεταξύ υπερβατικής και εγκόσμιας Εκκλησίας. Συνδέεται προσέτι με την ανάγκη για βιωματική προσέγγιση του Μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας και κατ' επέκταση του θείου Πάθους. Δεν είναι τυχαίο ότι η τάση αυτή εντείνεται από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και εφεξής, καθώς μαρτυρείται όχι μόνον σε κείμενα αλλά και σε ομοίου συμβολικού περιεχομένου παραστάσεις, οι οποίες εμφανίζονται για πρώτη φορά την εν λόγω περίοδο³⁸. Προς τούτοις έχει προταθεί ότι η μορφή του Μεγάλου Αρχιερέως Χριστού σε παραστάσεις Λειτουργίας, κατά το ορθόδοξο τυπικό, εκφράζει αντιδυτικά αισθήματα³⁹. Συνεπώς το εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλλο του ναού της Μεταμορφώσεως Θεσσαλονίκης αντανακλά επίσης την αρνητική διάθεση της βυζαντινής Εκκλησίας έναντι του λατινικού Τυπικού και κατ' επέκταση έναντι της Εκκλησίας της Ρώμης.

Ωστόσο, η γραπτή διακόσμηση στο Σωτηράκι εμφανίζει πρωτοποριακά στοιχεία όχι μόνο στο εικονογραφικό πεδίο, αλλά και στη διευθέτηση των μορφών στο χώρο, που όμως κάθε άλλο παρά μνημειακό χαρακτήρα έχει. Πολλά ιδιόμορφα αρχιτεκτονήματα λειτουργούν ως άμβωνες με στέγαστρα, όπως στην περίπτωση της Παναγίας Οδηγήτριας στο Μιστρά, κάτωθεν των οποίων εντάσσονται μορφές κληρικών. Διά του αποσπασματικού αυτού τρόπου ο ζωγράφος επιχειρεί να ορίσει τον κánaβο της συνθέσεως και ταυτοχρόνως να δηλώσει τον «εσωτερικό» χώρο ναού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κίνηση των αγγέλων, οι οποίοι συγκρατούν τη δόξα του Χριστού στην κορυφή του τρούλλου. Ορισμένοι εξ αυτών έχουν τα νώτα στραμμένα προς το θεατή. Το ίδιο ισχύει για τους Αποστόλους. Οι προφύτες στο τύμπανο έχουν κλασικές αναλογίες και στήριξη αληθοφανή, κατά τον τύπο που πα-

[Εικ. 225α, β]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Μεταμορφώσεως
του Σωτήρος.
Η θεία Λειτουργία.
Λεπτομέρεια.

ραδίδουν οι προφύτες στον τρούλλο των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη και των Αγίων Θεοδώρων στην Κωνσταντινούπολη. Τα ενδύματα είναι τυπικά στην απόδοσή τους, με ελεγχόμενη τη ροή του φωτός και με εμφανή τη σχέση τους με το υποκείμενο σώμα. Όσον αφορά στον τρόπο απόδοσης των προσώπων, ο ζωγράφος υιοθετεί ιδίωμα ανάλογο αυτού του Γεωργίου Καλλιέργη, το οποίο και εκφράζει με τρόπο πειστικό και ικανή δεξιότητα. Τα σαρκώματα είναι εκτενή, πλασμένα με αβρότητα και εκζήτηση στα όρια με το χρώμα βάσεως, τα δε ανατομικά χαρακτηριστικά είναι γραμμένα με ευαισθησία και λεπτότητα. Η πρακτική αυτή παραπέμπει στη ζωγραφική ύστερων μνημείων, όπως ο Προφήτης Ηλίας και το παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων στη μονή Παντοκράτορος.

Η ζωγραφική στο ναό της Μεταμορφώσεως Θεσσαλονίκης θα υπερκεραστεί ποιοτικώς από το αριστουργηματικό σύνολο, το πλέον ενδεικτικό του δυναμικού ρεύματος, που η τύχη επεφύλαξε να διασωθεί στο αγιώνυμο όρος του Άθω, έστω και εάν ελάχιστα δείγματα έχουν ως τώρα αποκατασταθεί. Πρόκειται για τη γραπτή διακόσμηση του καθολικού της μονής Παντοκράτορος (πριν το 1357-1387), το οποίο σεμνύνεται επίσης στη Μεταμόρφωση του Χριστού⁴⁰.

Το έργο, όπως και το σύνολο της μονής, αποτελεί χορηγικό τέμενος των ημιαυτόνομων στρατιωτικών αξιωματούχων, διοικητών της Χριστουπόλεως (Καβάλας) και της Θάσου Αλεξίου, *Μέγα Στρατοπεδάρχη* († 1368/9), και Ιωάννη, *Μέγα Πριμηκήριου* και *Πρωτοσέβαστου*. Οι δύο άνδρες, κτήτορες της μονής Παντοκράτορος, όπως και η σύζυγος του δεύτερου, Άννα Ασάν Κοντοστεφανίνα, θα κοσμήσουν επίσης το ιερό καθίδρυμα με πολλά αναθήματα. Γνωστότερο δε όλων είναι η περίφημη εικόνα του Μουσείου Hermitage, στην οποία οι δύο αξιωματούχοι εικονίζονται γονυκλινείς στο περιθώριο. Ας σημειωθεί ότι το έτος 1357 οι εν λόγω άνδρες θα λάβουν υπό την εξουσία τους το ερειπωμένο τότε κελίον των Εισοδίων της Θεοτόκου στις Καρυές του Αγίου Όρους, του οποίου ο δώροφος ναός ήταν άλλοτε καθολικό της βυζαντινής μονής του Ραβδούχου, όπως ήδη έχω σημειώσει. Η χορηγική δραστηριότητα των δύο ανδρών σε εποχή εξόχως δυσχερή για το Βυζάντιο είναι εντυπωσιακή και οπωσδήποτε όχι ανυστερόβουλη, κρίνοντας από την αυτονομιστική τους συμπεριφορά⁴¹.

Στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος, οι λίγες καθαρισμένες σήμερα τοιχογραφίες αποκαλύπτουν ότι στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα εργαστήρια ζωγραφικής δύνανται να αναδιατυπώνουν τα αισθητικά αιτήματα της περί το 1300 ζωγραφικής, με τρόπο άρτιο και δημιουργικό. Αποκαλύπτουν επίσης ότι στον όψιμο 14ο αιώνα η μητροπολιτική μνημειακή ζωγραφική διανύει περίοδο ακμής, ανάλογη αυτής των αρχών του ίδιου αιώνα.

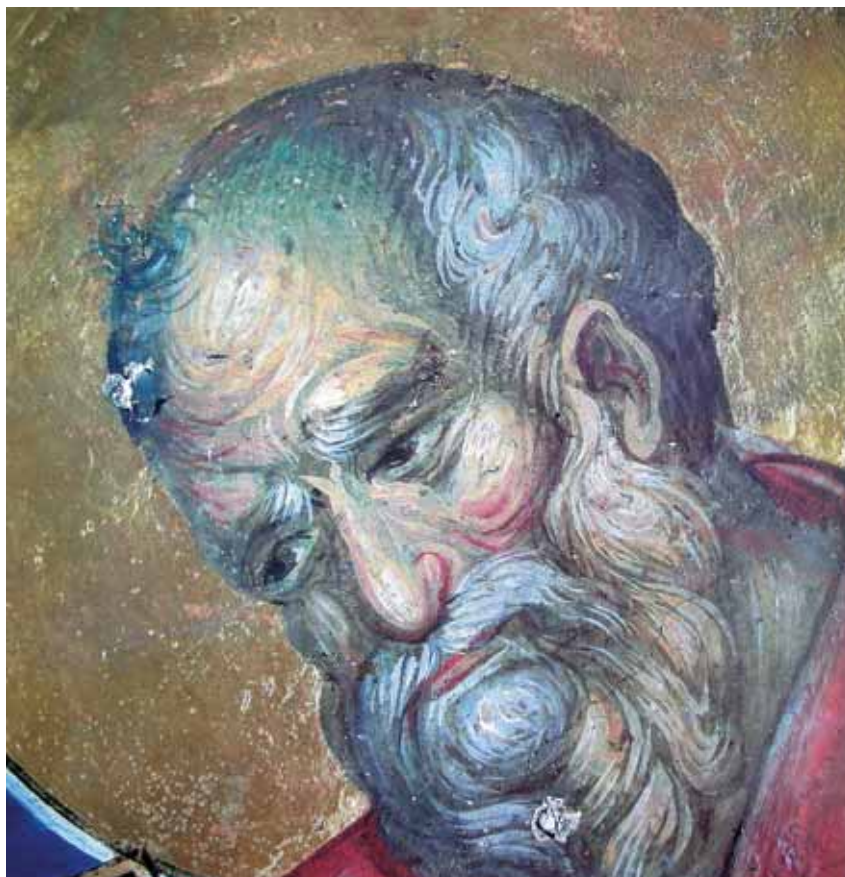
Εν πρώτοις, η τεχνική, η οποία χρησιμοποιείται στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος είναι η νωπογραφία (a fresco)⁴² (εικ. 226). Ο λόγος που τονίζω, το ότι και τόσο αυτονόητο αυτό γεγονός, είναι ότι η τεχνική αυτή εφαρμόζεται πλήρως στο εν λόγω καθολικό. Η ελευθερία και η ταχύτητα με την οποία τα στίγματα του χρωστήρα προσπίπτουν στη σχεδιασμένη επιφάνεια υποδηλώνουν τόσο την γνώση του καλλιτέχνη σε αυτό το είδος ζωγραφικής όσο και τη χρόνια εμπειρία του στα ικρίωματα. Η τεχνική κατάρτιση του ζωγράφου της μονής Παντοκράτορος, σε συσχετισμό με την επίδραση στο ύφος του των τρόπων της περί το 1300 περιόδου, αποκαλύπτει τη μακρά του σταδιοδρομία στη σπουδή της τέχνης ζωγράφων, όπως εκείνου που ιστορεί το ναό του Πρωτάτου. Η τελευταία προβάλλεται κατ' εξοχήν στην τυπολογία των μορφών, με τον όγκο και τη στιβαρότητα, στην πλαστικότητα, αποτέλεσμα του επιδέξιου χειρισμού του χρωστήρα, στη χρήση γαιοπράσινου προπλασμού και ωχρορόδινης σάρκας στα πρόσωπα, εκτεινόμενης σε όλη την επιφάνεια του προπλασμού, κ.α.

Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει πως ο λαμπρός καλλιτέχνης της μονής Παντοκράτορος αρκείται στην αντιγραφή παλαιότερων εικαστικών επιλογών ή ότι αγνοεί τα ρεύματα της εποχής του. Τουναντίον, ο ζωγράφος αναπτύσσει προσωπικό, με συνοχή, ύφος, το οποίο χαρακτηρίζεται από το μνημειώδες, την εκλέπτυνση της φόρμας και τη διάθεση για αληθοφάνεια, όπως αυτή μαρτυρείται στη μονή της Χώρας. Ο τρόπος χαράξεως των ψιμιθιών σε όλο σχεδόν το εύρος των παρειών και του μετώπου, η απουσία αυστηρών περιγραμμάτων και η μέριμνα για εξιδανίκευση και αβρότητα στην πτυχολογία και τα πρόσωπα παραπέμπει εναργώς στις μητροπολιτικές κλασικίζουσες τάσεις της εποχής, συμφώνως προς

την ορθή παρατήρηση του Μ. Χατζηδάκη.⁴³ Πα-
ραλλήλως όμως η εκφραστική ελευθερία στην
πινελιά, η διαφάνεια των επάλληλων στρωμάτων,
η αίσθηση ανησυχίας και μελαγχολίας, την οποία
δηλώνει ο «τραχύς» τρόπος εκτελέσεως των μορ-
φών, αναφέρονται στις εκφραστικές ατραπούς της
τέχνης του όψιμου 14ου αιώνα. Η ελευθερία δε
αυτή και η διαβάθμισή της στις μορφές, αναλόγως
της ηλικίας, της ιδιότητας και της θέσεώς τους στο
χώρο, υποδηλώνει την εμπειρία και την εικα-
στική άνεση του χαρισματικού δημιουργού της
μονής Παντοκράτορος.

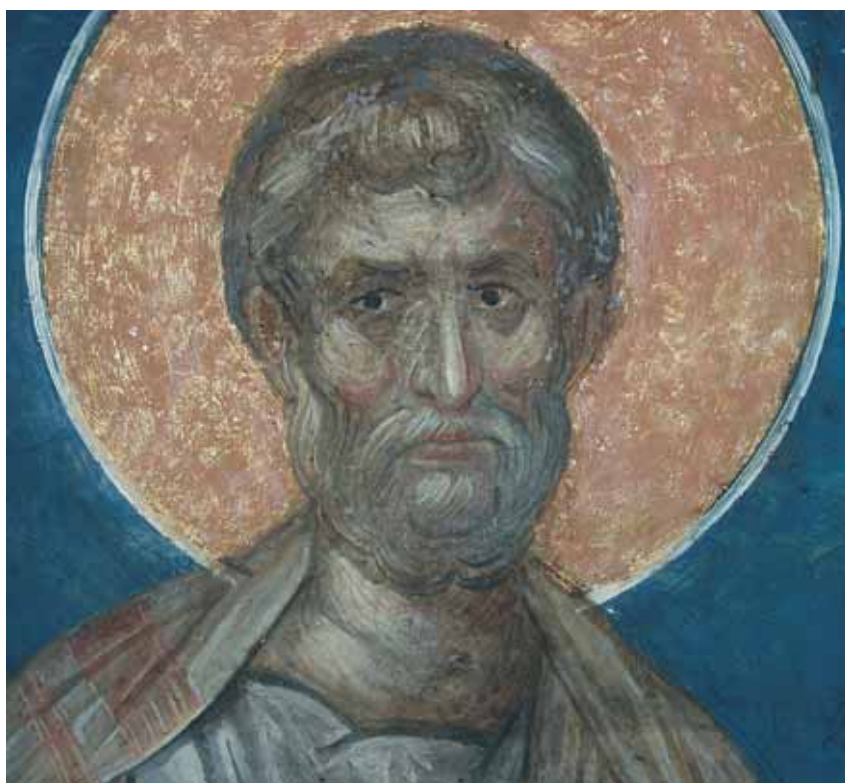
Ας σημειωθεί, τέλος, ότι ο ναός κοσμεύεται κυ-
ρίως με μεμονωμένες άγιες μορφές. Οι διαστά-
σεις των μορφών αυτών είναι μεγαλύτερες του
φυσικού, είναι δε σχεδιασμένες σε ικανό ύψος,
όπως και σε άλλα μνημεία. Εδώ όμως, το γεγο-
νός αυτό συνδυάζεται με τις μικρές και ραδινές
αναλογίες του ναού. Ούτως ο θεατής υποχρεώ-
νεται να υψώσει το βλέμμα προκειμένου να θαυ-
μάσει αυτές. Η εν λόγω επιλογή προδίδει ίσως
την επιθυμία του καλλιτέχνη να καταστήσει τις
ιερές μορφές άκρως επιβλητικές και μεγαλει-
ώδεις. Τούτο θα μπορούσε να δικαιολογήσει την
υπερμεγέθη Δέσση στον ανατολικό τοίχο της
λιτής του καθολικού⁴⁴. Εντούτοις, η μνημειακή
ποιότητα των μορφών είναι αμβλυμένη, παρόλο
το κολοσσιαίο, για τα μέτρα του ναού, μέγεθός
τους. Τούτο συμβαίνει επειδή ο ζωγράφος αγνοεί
την αρχιτεκτονική φόρμα, ήτοι δεν εκμεταλ-
λεύεται την οικοδομική επιφάνεια, προκειμέ-
νου να αναδείξει την επ' αυτής γραπτή μορφή.

Επισημαίνεται ότι η πλαστουργική του εν
λόγω ζωγράφου απαντά σε δύο αντιπρόσωπες
δεσποτικές εικόνες της μονής Παντοκράτορος, τις
οποίες μάλιστα θα εξετάσω εκτενώς σε άλλη συ-
νάφεια. Η ομοιότητα του ιδιώματος ανάμεσα
στις τοιχογραφίες και τις εικόνες δεν είναι δύ-
σκολο να βεβαιωθεί, μολονότι η εργασία στους
δύο φορητούς πίνακες είναι πολύ περισσότερο
επιμελημένη. Συγκρίνοντας, λόγου χάριν, τη
μορφή του Αγίου Αθανασίου στην πίσω όψη
μιας εκ των εικόνων αυτών (εικ. 318) με τη
μορφή του Ιωσήφ του Μνήστορος, ο οποίος ει-
κονίζεται ολόσωμος στον ημικύλινδρο του βό-
ρειου χορού του καθολικού (εικ. 227) καθίστα-
ται προφανής η ταυτότητα των τρόπων. Ας



[Εικ. 226]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Παντοκράτορος. Καθολικό.
Ο Άγ. Ιωάννης ο Θεοδόχος. Λεπτομέρεια.

[Εικ. 227]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Παντοκράτορος. Καθολικό.
Ο Άγ. Ιωσήφ ο Μνήστορ. Λεπτομέρεια.



σημειωθεί ότι ανάλογοι με του ζωγράφου της μονής Παντοκράτορος τρόποι απαντούν επίσης στην περίφημη εικόνα του Ρογανο, σε αρμονία με την άποψη του Ε. Τοιγαρίδα⁴⁵. Απαντούν επίσης στο έργο ενός εκ των τριών κύριων ζωγράφων στη Ραβανίκα (1374-1387) και εν μέρει στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου του άρχοντος Γραμματικού στη Βέροια (β' μισό 14ου αι.)⁴⁶.

Είναι ολοφάνερο ότι για τους κτήτορες και τους μοναχούς της μονής Παντοκράτορος η επιλογή του συγκεκριμένου συνεργείου για την εικονογράφηση του καθολικού εκφράζει αφενός υψηλής στάθμης αισθητική και αφετέρου διάθεση για αναδρομή στην καλλιτεχνική παράδοση της ένδοξης και ευσεβούς βασιλείας του Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου⁴⁷. Τούτο σε μια ιδιαίτερος θλιβερή και επαχθή περίοδο (1341-1371/2), όπου το κράτος καταρρέει⁴⁸.

Εκτός της Μακεδονίας η επίδραση της τέχνης του φθίνοντος 13ου και αρχόμενου 14ου αιώνα θα εκφραστεί ποικιλοτρόπως και στη νότια Ελλάδα, ηπειρωτική και νησιωτική. Άξιο λόγου μνημείο είναι ο ναός, άλλοτε καθολικό μονής, του Αγίου Νικολάου Αχραγιά στη Λακωνία. Ο εν λόγω γραπτός διάκοσμος, καίτοι άκρως αλλοιωμένος, χρονολογείται από τους ερευνητές στα τέλη του 14ου αιώνα. Θεωρείται δε από την Σ. Καλοπίση-Βέρτη έργο «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου, εξ αφορμής της ερυθρής μονοχρωμίας και των έντονων λευκών φωτών, που όμως είναι αποτέλεσμα μεταβολής των χρωστικών, λόγω πυρκαγιάς⁴⁹. Εντούτοις, τόσο η μορφή αδιάγνωστου ιεράρχη στο ιερό Βήμα, η μόνη σωζόμενη στην αρχική της κατάσταση, όσον και το σχέδιο των άλλων μαρτυρούν όχι μόνον τη σπουδαιότητα της τέχνης του μνημείου, αλλά και τη χρονολόγησή του σε πρώιμους χρόνους.

Η ζωγραφική στον Άγιο Νικόλαο Αχραγιά δύναται να καταταγεί στα έργα υψηλής ποιότητας, καθώς χαρακτηρίζεται από τεχνική δεξιοτέχνη, όχι συνήθη για τα δεδομένα της Λακωνίας του 14ου αιώνα. Ο λαμπρός καλλιτέχνης, του οποίου το όνομα και η προέλευση διαφεύγει, ακολουθεί με συνέπεια τους τρόπους της μητροπολιτικής ζωγραφικής, όπως αυτήν εκφράζει κυρίως η «σχολή της Θεσσαλονίκης». Οι μορφές του είναι εύρωστες και ρωμαλέες, με κίνηση συγκρατημένη και περίγραμμα «κλειστό». Η ζωγραφική ενδυμάτων μαρτυρεί εναργώς την πλαστική του ικανότητα. Οι πτυχώσεις ρέουν ομαλώς, με τις βασικές επιφάνειες διακεκριμένες σε φωτεινές και σκοτεινές περιοχές. Στα πρόσωπα, με τα αδρά ανατομικά χαρακτηριστικά, η σάρκα απλώνεται σε όλη σχεδόν την επιφάνεια του προπλάσμου, χωρίς έντονη τονική διαβάθμιση. Ενισχύεται δε με πράσινα σκιάφωτα στα όρια του σχήματος και κομψά εγγύσματα στα εξέχοντα σημεία.

Κατά την εκτίμησή μου τα ανωτέρω υφολογικά χαρακτηριστικά υποδεικνύουν αφενός την άφιξη ενός σπουδαίου καλλιτέχνη στην Πελοπόννησο, εμπνεόμενου εναργώς εκ της λόγιας μητροπολιτικής τέχνης, και αφετέρου χρονολόγηση στην πρώτη εικοσαετία του 14ου αιώνα. Ας σημειωθεί δε ότι το εικαστικό ιδίωμα των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου φαίνεται να επηρεάζει και άλλα μνημεία, τα οποία έχουν επίσης χρονολογηθεί στα τέλη του 14ου αιώνα, όπως το καθολικό της Παλαιάς Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας και η αρχαιότερη φάση του καθολικού της μονής Χειμάτισσας στην περιοχή της Επιδαύρου-Λιμηράς⁵⁰.

Επανερχόμενος στο δυναμικό ρεύμα της εποχής του Ιωάννη Ε' Παλαιολόγου, θα έλεγα πως ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες, ανάλογης τεχνοτροπίας, τοιχογραφίες της Κρήτης αλλά και της σταυροφορικής Κύπρου⁵¹. Είναι αλήθεια πως επί της βασιλείας του Πέτρου Α' Lusignan (1359-1369) η Κύπρος διανύει περίοδο ακμής και οικονομικής ευμάρειας. Ευάριθμα όμως είναι τα τοιχογραφημένα μνημεία της εποχής. Μεταξύ αυτών διακρίνονται για την ποιότητά τους ορισμένες τοιχογραφίες της δεύτερης φάσεως στο ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελένδρι (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁵².

Ο ικανής παιδείας, αλλά άγνωστης προελεύσεως, ζωγράφος που ιστορεί τον τρούλλο και την παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού ουδεμία σχέση έχει με τη *Maniera Cypria*, την οποία πραγματώνουν άλλες τοιχογραφίες του ναού. Αντιθέτως, είναι εξαρτημένος από τη μητροπολιτική παράδοση, όπως τούτη υλοποιεί η «σχολή της Θεσσαλονίκης». Οι μορφές του είναι εύρωστες, με κλασικές αναλογίες και αληθοφανή στήριξη. Η πτυχολογία βρίσκεται σε οργανική σχέση με το υποκείμενο σώμα, καίτοι οι πτυχώσεις είναι συμβατικές. Ο όγκος σωμάτων και προσώπων δηλώνεται με αβρό-

τητα, καθώς το φως υποχωρεί ομαλώς στη σκιά. Το πλάσιμο στα πρόσωπα, μολονότι τυπικό, επιτυγχάνει να δώσει την εντύπωση της συνοχής των επιμέρους τονικών επιπέδων αλλά και ευγενή χαρακτήρα στις ιερές μορφές.

Εκτός των ορίων του κράτους της Κωνσταντινουπόλεως το ρεύμα εμμονής στην περί το 1300 παράδοση ενδημεί στη Γεωργία του 14ου αιώνα. Εγγύς της πόλεως Imereti βρίσκεται η περίφημη μονή Ubisi, η οποία ανιδρύεται τον 9ο αιώνα υπό του αγίου Grigol Khandzteli (759-861). Το καθολικό της μονής διακοσμείται με τοιχογραφίες υπό του ζωγράφου Γεράσιμου, άγνωστο πότε ακριβώς⁵³. Τη χρονολόγηση δυσκολεύει αρκούτως το ιδίωμα του ζωγράφου, unicum για τα δεδομένα του όψιμου 14ου αιώνα.

Ο ναός είναι κατάγραφος. Οι παραστάσεις και οι μορφές καλύπτουν ασφυκτικώς τις διαθέσιμες επιφάνειες, καθιστώντας εργώδη την ανάγνωσή τους από το θεατή. Η διατύπωση του σκηνικού χώρου δεν μαρτυρεί καινοτομίες (εικ. 228). Ο ζωγράφος ακολουθεί την πεπατημένη, σχεδιάζοντας κτήρια και όρη ευμεγέθη και εξεζητημένα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι ογκώδεις, συχνότατα σε αναλογίες διόλου φυσικές. Η κίνησή τους είναι έντονη. Ανοικτοί διασκελισμοί, συστροφές σώματος και χιασμοί, υποδηλώνουν τη ροπή του ζωγράφου προς την εκφραστική φόρμα. Το ίδιο ισχύει και για τη ζωγραφική πτυχώσεων. Τα ενδύματα αποδίδονται με φειδωλές γεωμετρικές πτυχώσεις αλλά και με ευρείες, κενές πτυχώσεις, επιφάνειες, οι οποίες δίνουν στις μορφές τεκτονικό χαρακτήρα. Τα πρόσωπα είναι επεξεργασμένα με γνώση της προ του 1300 παλαιολόγιας τεχνοτροπίας. Τα λευκορόδινα σαρκώματα επιχρίονται με ελευθερία και τραχύτητα σε όλη σχεδόν την επιφάνεια, αφήνοντας τον προπλασμό ορατό στα όρια του σχήματος. Τα περιγράμματα, αρκούτως κομψά, και οι γλυκασμοί συνεχονται οργανικώς με το σάρκωμα. Τα δε φώτα στα επάρματα των ανατομικών όγκων είναι ισχυρά.

Από τις ανωτέρω παρατηρήσεις προκύπτει ότι ο ζωγράφος Γεράσιμος προσβλέπει στην παράδοση του όψιμου 13ου αιώνα. Ο όγκος και το πλάσιμο των μορφών παραπέμπει σαφώς στην τέχνη, την οποία παραδίδει κυρίως ο διάκοσμος στη μονή Arilje-Moravica. Επισημαίνεται επίσης ότι ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης της μονής Βατοπεδίου φαίνεται να αποτελεί πρότυπο για το ζωγράφο του καθολικού της μονής Ubisi. Αφετέρου όμως ο Γεράσιμος υιοθετεί τρόπους οψιμότερων χρόνων. Τούτο γνωρίζεται στη φροντίδα για εκφραστικότητα, στην κίνηση των μορφών και στην ένταση του φωτός στα πρόσωπα, των οποίων η τεχνική παραπέμπει σε αυτήν του Μανουήλ Ευγενικού, καίτοι η τέχνη του τελευταίου είναι αφελέστερη.

Το δυναμικό ρεύμα ακολουθούν επίσης άλλοι ζωγράφοι, των οποίων το έργο έχει φθάσει ως την εποχή μας στη μορφή επί ξύλου εικόνων. Στο καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών εκτίθεται πίνακας με την Αποκαθήλωση του Χριστού, τμήμα αρχικώς αμφιπρόσωπης εικόνας με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια στην πρόσθια όψη (γ' τέταρτο 14ου αι.) (εικ. 229)⁵⁴.

Η εν λόγω εικόνα, αριστοκρατικής κατά πάσα πιθανότητα χορηγίας, ανήκει στο χέρι ζωγράφου με υψηλό χάρισμα και βαθιά γνώση της παλαιολόγιας μητροπολιτικής ζωγραφικής. Αίσθηση προκαλεί η σχεδιαστική του δεινότητα στην απόδοση της στηρίξεως και της κινήσεως των μορφών. Το ίδιο ισχύει για την εύπλαστη, τεκτονική τρόπον τινά, και με κυματισμούς στις παρυφές πτυχογραφία. Στα ενδύματα το φως προκύπτει οργανικώς εκ της φόρμας, δηλώνοντας τον όγκο, χωρίς κατακερματισμό της επιφάνειας. Το σιβαρό πλάσιμο αποτελεί επίσης ειδοποιό γνώρισμα της εργασίας του λαμπρού καλλιτέχνη. Η σάρκα ομοιάζει ανάγλυφη, καθώς απολήγει βαθμιαίως στον προπλασμό, με σχολαστική επιμέλεια, ενώ το φως ρέει με σοφία στους ανατομικούς όγκους. Εν-



[Εικ. 228]
Γεωργία.
I. M. Ubisi.
Καθολικό.
Ο Μυστικός Δείπνος.

[Εικ. 229]
Σέρρες.
Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου.
Η Αποκαθήλωση του Χριστού.



διαφέρον εκδηλώνεται στη συνεπή διατύπωση της κατευθύνσεως του φωτός. Ο άνδρας, ο αποσπών τους ήλους εκ των ποδών του Ιησού έχει αφώτιστο το πρόσωπο, καθώς είναι στραμμένος προς την αντίθετη από το φως κατεύθυνση. Η πίσω κνήμη της εν λόγω μορφής είναι επίσης αφώτιστη, εν αντιδιαστολή με την ετέρα, σε πρώτο πλάνο. Αίσθηση προκαλεί η εστίαση και η ένταση του φωτός στα σημεία εκείνα, τα οποία ο ζωγράφος κρίνει κατάλληλα, όπως στο μηρό του Ιωσήφ του από Αρι-



[Εικ. 230α, β]
Σόφια.
Εθνική Πινακοθήκη.
Η Παναγία Καταφυγή
(α΄ όψη).
Ο Ιωάννης ο Θεολόγος.
Το Λατόμουν Θαύμα.
(β΄ όψη).

μαθείας. Άξια λόγου είναι επίσης η διαφοροποίηση της χροιάς μεταξύ των ιερών μορφών: το πρόσωπο της Παναγίας και το νεκρό σώμα του Χριστού έχουν πελιδνό χρώμα, όπως και αυτό της θρηνωδού γυναίκας στα αριστερά, η οποία μιμείται ανάλογου τύπου μορφές της Παρθένου, λόγου χάριν αυτήν σε τοιχογραφία της μονής Βλατάδων (εικ. 238). Το ίδιο ισχύει, εν μέρει, για το πρόσωπο του αποστόλου Ιωάννη. Όμως των δύο υπολοίπων μορφών, του Ιωσήφ Αριμαθείας και του Νικόδημου είναι καστανόχρωα. Σε συνδυασμό με τη διαφοροποίηση της τεχνικής, τούτο υποδηλώνει ίσως άλλο χρωστήρα για τα δύο αυτά πρόσωπα. Αυτό μάλιστα του Ιωσήφ πλάθεται κατά τον τύπο, τον οποίο παραδίδει η αντίστοιχη μορφή στην εικόνα της Αποκαθηλώσεως της μονής Βατοπαιδίου.

Αξιοσημείωτη κρίνεται η περίπτωση αμφιπρόσωπης εικόνας από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου Αχρίδας. Η εν λόγω εικόνα φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο του Βελιγραδίου (γ΄ τέταρτο 14ου αι.). Στην κύρια όψη του πίνακα εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια ημίσωμη ενώ στη δευτερεύουσα, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου⁵⁵.

Η εικόνα έχει υποστεί φθορές και ανακαινίσεις, οι οποίες δεν επιτρέπουν συνολική αποτίμηση. Από το πλάσιμο στο πρόσωπο της Παναγίας και την πτυχογραφία των ιερών μορφών του Ευαγγελισμού γίνεται φανερό ότι ο ζωγράφος επηρεάζεται εκ της τέχνης της Θεσσαλονίκης και της Αχρίδας του πρώιμου 14ου αιώνα. Παραδείγματος χάριν, μεγάλες στιλιστικές ομοιότητες συνδέουν την υπό εξέταση εικόνα με αυτήν της Παναγίας Οδηγήτριας στο Κρεμλίνο⁵⁶. Αυτό άλλωστε υποστηρίζουν οι περισσότεροι μελετητές του πίνακα. Ωστόσο, η διαφάνεια των προπλασμών, κάποια εκζήτηση στην απόδοση του προσώπου της Παναγίας, τα αφώτιστα σκοτεινού τόνου ενδύματα στην πίσω όψη και η επεξεργασία της κόμης του Χριστού υποδηλώνουν όψιμη χρονική περίοδο κατασκευής.

Άλλο φορητό εικαστικό έργο, που με βεβαιότητα δύναται να ενταχθεί στο δυναμικό ρεύμα, είναι η περίφημη αμφιπρόσωπη εικόνα της Εθνικής Πινακοθήκης της Βουλγαρίας, η οποία προέρχεται από τη σερβική μονή του Roganovo (1394;) (εικ. 230α,β).

Η μονή, η οποία σεμνύνεται στο όνομα του αγίου Ιωάννη Θεολόγου, ανιδρύεται στα τέλη του 14ου αιώνα, ίσως από τον ηγεμόνα Konstantin Dejanović Dragaš. Η εν λόγω εικόνα, συμφώνως προς



[Εικ. 231]
Σόφια.
Εθνική Πινακοθήκη.
Το Λατόμιον Θαύμα.
Λεπτομέρεια.

τα επιγραφικά της στοιχεία, συνδέεται είτε με την Ελένη Dragaž, θυγατέρα του ανωτέρω ηγεμόνα και σύζυγο του αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου, είτε με την Ελένη Dejan, σύζυγο του δεσπότη Ιωάννη Uglesha⁵⁷. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ακόμη μια φορά πως η εξεταζόμενη τάση δεν είναι άμοιρη αισθητικής δικαιοσύνης στο χώρο της υψηλής αριστοκρατίας της Κωνσταντινουπόλεως και της Σερβίας.

Στη μία εκ των δύο όψεων της εικόνας ιστορούνται η Παναγία Καταφυγή (Asylum), ως θρηνωδός, και πάριος αυτής, ο Ιωάννης ο Θεολόγος, ως ικέτης. Τη μεταξύ των δύο μορφών συνομιλία μαρτυρεί η σύγκλιση της μιας προς την άλλη καθώς επίσης η στροφή της κεφαλής του Ιωάννη προς την πλευρά της Θεοτόκου. Στην ετέρα όψη της εικόνας εικονίζεται η Θεοφάνεια των προφητών Ιεζεκιήλ και Αβακούμ, με την επιγραφή: *Το Λατόμιον Θαύμα*. Στο άνω τμήμα της συνθέσεως ιστορείται ο Χριστός Εμμανουήλ εν δόξη, ενώ στο κάτω οι δύο προφίτες σε παραλίμνιο τοπίο.

Στην παράσταση του Θαύματος της μονής Λατόμου τα στοιχεία του βάθους παραπέμπουν στην τοπιογραφία του κλασικίζοντος ρεύματος της πρωτεύουσας του Βυζαντίου, με την ομαλή διαδοχή των βραχωδών επιπέδων και την ήπια, διόλου καλλιγραφική απόδοση του υγρού στοιχείου. Οι μορφές και των δύο όψεων είναι εύρωστες, με κανονικές αναλογίες. Ο Ιωάννης ο Θεολόγος σχεδιάζεται σε ωραία αντικίνηση, με πρόταση του κορμού και αναγερτό κεφάλι. Το αριστερό του χέρι, δυσδιάκριτο υπό τα ενδύματα, συγκρατεί το ιμάτιο στην οσφύ. Ο δε Ιεζεκιήλ στην πίσω όψη ιστορείται σε έκσταση, στραμμένος προς τον Χριστό (εικ. 231). Ο Ιησούς ιστορείται σε κομψό χιασμό, με τη δεξιά προτεταμένη. Η πτυχογραφία είναι τυπική των εργαστηρίων της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Οι φωτεινές ταινίες, που ρέουν σε μπρούς και βραχιόνες, αντιπαρατίθενται εντόνως στα αφημένα στο, σκοτεινού τόνου, χρώμα του προπλασμού επίπεδα. Ισχυρά γραμμικά φώτα εστιάζουν το φως με σχετική συνέπεια, ως προς την κατεύθυνση. Τα πρόσωπα μαρτυρούν αληθοφάνεια, σε αρμονία με την παράδοση των τοιχογραφιών των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη. Επί λαδοπράσινου προπλασμού επιχρίεται θαμβή σάρκα, η οποία συνεχεται οργανικώς με

αχνά περιγράμματα και φώτα. Οι δε ψιμιθιές τοποθετούνται με διάκριση, δηλώνοντας το ιριδισμό του φωτός, σε οιονεί ιδρωμένο πρόσωπο, όπως ακριβώς παρατηρείται στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης. Η σοφή εστίαση του φωτός δίδει επίσης εντύπωση φυσικότητας στην κόμη και την τριχοφυΐα. Η δε ροή του ενσωματώνει τα μέρη σε ενιαίο σύνολο.

Είναι, νομίζω, πασιφανές ότι η τεχνική και η τεχνοτροπία της αμφιπρόσωπης εικόνας από τη μονή Ροζανοβο συντάσσεται με το ιδίωμα έργων του όψιμου 14ου αιώνα, τα οποία υιοθετούν την παράδοση της περί το 1300 ζωγραφικής. Έδειξα μάλιστα ότι η τέχνη του ζωγράφου της εικόνας συνδέεται αμέσως με σπουδαία σύνολα της κεντρικής Μακεδονίας, τις τοιχογραφίες του Προφήτη Ηλία στη Θεσσαλονίκη αλλά και αυτές της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος. Ως ένα βαθμό, συνδέεται επίσης με την εικόνα των Σερρών, την οποία εξέτασα πρωτύτερα, αλλά και με την εικόνα της Παναγίας «Πελαγονίτισσας» στη μονή Σινά⁵⁸. Κατά συνέπεια το εξεταζόμενο εικαστικό έργο θα πρέπει να θεωρηθεί λαμπρό προϊόν της τέχνης περιόδου και εξαιρετός του ζωγράφου του ναού του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης.

Στο *δυναμικό* ρεύμα μπορεί να ενταχθούν προσέτι δύο εικόνες που έχουν ως θέμα τον Άγιο Γεώργιο ημίσωμο: η εικόνα που έφτασε από την Προκόνησο στο Αίγιο το έτος 1922 και σήμερα φυλάσσεται στο ναό της Παναγίας Τρυπητής, και η εικόνα της αθωνικής μονής του Αγίου Παύλου⁵⁹.

Οι δύο αυτές εικόνες επηρεάζονται ικανώς από το «ογκηρό» ύφος, η δεύτερη δε από αυτό που απαντά

στις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου στις Καρυές του Αγίου Όρους (περί το 1300). Ωστόσο, η τυποποίηση που παρατηρείται στην, ομολογουμένως καλής ποιότητας, εικόνα του Αγίου και η έκδηλη σχηματοποίηση της αθω- νικής εικόνας, που αφορά κατά κύριο λόγο στη συνοπτική απόδοση της πανοπλίας και της χειρίδας, δικαιολογεί τη χρονολόγηση της πρώτης στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα και της δεύτερης στα τέλη του αιώνα ή στις αρχές του 15ου. Την όψιμη αυτή χρονολόγηση της εικόνας της μονής Αγίου Παύλου τεκμηριώ- νει η σύγκριση με έργα της περιοχής της Αχρί- δας και της δυτικής Μακεδονίας του 15ου αι- ώνα, στα οποία η σχηματοποίηση αποτελεί ειδοποιό γνώρισμα.

Ομοίως με τις ανωτέρω εικόνες αποδίδον- ται οι Ευαγγελιστές σε Τετραευάγγελο (κώδιξ E 140) της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος⁶⁰. Ο κώδικας χρονολογείται στο 15ο αι- ώνα, αλλά οι ένθετες μικρογραφίες είναι παλαιότερες, του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, σε αρμονία με τη γνώμη των ερευνητών. Πρόκειται για καλής ποιότητας εργασία, με σαφή αναφορά στην τέχνη του όψιμου 13ου και πρώιμου 14ου αιώνα. Η μόνη ένδειξη επιδράσεως της λόγιας κλασικίζουσας τάσεως της εποχής είναι η διάθεση για αληθοφάνεια στο πλάσιμο του προσώπου και των γενειών.

Στο μικρού σχήματος Τετραευαγγέλιο (κώδιξ 81) της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, που συμφώνως προς τον κολοφώνα φιλοτεχνείται το έτος 1334/5⁶¹, περιλαμβάνονται τέσσε- ρις ολοσέλιδες μικρογραφίες με τις μορφές των Ευαγγελιστών, εκάστη πλαισιωμένη με χρυσόγραφο επίγραμμα. Στο φ. 238ν εικονίζεται ορθόκορμος ο Ιωάννης ο Θεολόγος μπροστά στο άντρο της Απο- καλύψεως (εικ. 232). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επινόηση της τοποθετήσεως του αναλογίου και εν



[Εικ. 232]
Πάτμος.
Ι. Μ. Αγ. Ιωάννη Θεολόγου.
Κώδ. αρ. 81.
*Ο Άγ. Ιωάννης ο Θεολόγος
συγγράφει το ευαγγέλιό του.*

μέρει του Προχόρου στο εσωτερικό του σπη- λαίου. Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η αβρή και κατά φύση επεξεργασία των σαρκωμά- των στα πρόσωπα. Όλα τούτα παραπέμπουν σαφώς στην καλλιτεχνική παράδοση των αρχών του 14ου αιώνα.

Τέλος, λόγος πρέπει να γίνει και για το περίφημο Στιχηράριο της μονής Αγίας Αι- κατερίνης στο όρος Σινά, με αριθμό 1234 (1469), το οποίο εγράφη στη Βενετία από τον εκ Κρήτης ορμώμενο ιερέα Πλουσιαδηνό, ο οποίος ήταν αφοσιωμένος οπαδός του καρ- διναλίου Βησσαρίωνα και της βεβαίως της Ενώσεως των Εκκλησιών (εικ. 233)⁶².

Το ενδιαφέρον στον πλουσίως εικονο- γραφημένο τούτο κώδικα έγκειται σε ένα παράδοξο: ενώ γράφεται ολίγον μετά την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως, υπό ενω-



[Εικ. 233]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
Κώδ. αρ. 1234.
Ο Άγ. Δημήτριος.

τικού μάλιστα κληρικού, η τεχνοτροπία των μικρογραφιών του Στιχηραρίου ουδεμία αναφορά έχει στην όψιμη κλασικίζουσα τέχνη της Βασιλεύουσας ή στις δυτικίζουσες τάσεις της περιόδου. Τουναντίον, παραπέμπει απευθείας στην «παλαιολόγεια» τέχνη της περί το 1300 περιόδου.

Από τα όσα εξέθεσα στο κεφάλαιο τούτο καθίσταται φανερό ότι το δυναμικό ρεύμα εκπροσωπούν αξιόλογα συνεργεία ζωγραφικής, τα οποία συνδέονται κυρίως με μνημεία της Αχρίδας, της Μακεδονίας και του Αγίου Όρους. Εκτός της γεωγραφικής αυτής ζώνης η παραγωγή τέτοιας ζωγραφικής είναι αμελητέα. Προφανώς το γεγονός της περιορισμένης στην ευρύτερη Μακεδονία διασποράς εξηγεί τόσο τις πηγές του στυλιστικού αυτού κλάδου όσον και το συντηρητικό του χαρακτήρα.

Ωστόσο, τα σπουδαιότερα εκ των μνημειακών και φορητών έργων του εξετασθέντος ρεύματος δεν αντιγράφουν αδιακρίτως τους τρόπους της «σχολής της Θεσσαλονίκης». Μολονότι έλκονται σαφώς από αυτήν, αφομοιώνουν το πρότυπο ιδίωμα στο πλαίσιο των καλαισθητικών αναγκών και του εκλεκτισμού του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Μεταξύ αυτών, το εργαστήριο της Παναγίας Ολυμπιώτισσας, του οποίου η περί τα μέσα του 14ου αιώνα δράση εκτείνεται από τη Θεσσαλία μέχρι την Αχρίδα και την περιοχή της Raška, εκδηλώνει υφολογικό δυϊσμό. Ενώ εμμένει στις εικαστικές επιταγές της τέχνης των αρχών του 14ου αιώνα, όπως αυτές εκφράζονται στη Θεσσαλονίκη, υιοθετεί ικανά στοιχεία εκ της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως, κυρίως όσον αφορά στη διάθεση για εκλέπτυνση των μορφών και αίσθημα τελειότητας στη διατύπωση της μορφής. Ταυτοχρόνως η τέχνη του εργαστηρίου της Ολυμπιώτισσας εισάγει ένα ιδιότυπο στατικό, ως προς την έκφραση, και σχηματικό, ως προς τη φόρμα, ύφος, το οποίο στο Lesnovo και στην Υπαπαντή Μετεώρων βρίσκει την ακραία του ερμηνεία.

Σε ένα άλλο πεδίο κινούνται οι τοιχογραφίες στο ναό της Μεταμορφώσεως στη Θεσσαλονίκη, κυρίως δε αυτές στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος. Εδώ η παράδοση της «σχολής της Θεσσαλονίκης» θύει γενναίως στον ακαδημαϊσμό της Κωνσταντινουπόλεως, συμψύρεται δε επίσης με στοιχεία εκφραστικά. Εντούτοις, στη μονή Παντοκράτορος εμφανίζεται ένα ενιαίο, ώριμο και έξοχο ύφος, το οποίο ασφαλώς συνιστά ένα από τα λαμπρότερα δείγματα της τέχνης του Βυζαντίου στον όψιμο 14ο αιώνα.

Το δυναμικό ρεύμα αποκτά άλλο χαρακτήρα στη δυτική Μείζονα Μακεδονία. Εδώ τα εικαστικά σύνολα, με κορυφαίο αυτό της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας και του Αγίου Αθανασίου των αδελφών Μουζάκη στην Καστοριά, θα τρέψουν την παράδοση «της Θεσσαλονίκης» προς την κατεύθυνση του εκφραστικού ρεαλισμού, διά μέσου της «αφελούς» και αδρούς διαχειρίσεως της φόρμας και της στροφής προς την εγκόσμια πραγματικότητα.

Όπως ήδη τόνισα, το ρεύμα της δυναμικότητας δεν προδίδει βούληση για ουσιαστική ανανέωση και χειραφέτηση από την αρχαιότερη παράδοση, παρότι οι νωπογραφίες της Μονής Παντοκράτορος διαθέτουν ωριμότητα και ετερότητα υφολογική. Οι πλέον σημαντικές επινοήσεις των δύο άλλων κλάδων, του κλασικιστικού και του εκφραστικού, δεν βρίσκουν ανταπόκριση στο υπό εξέταση ρεύμα. Οι καινοφανείς επινοήσεις στη διαχείριση του χώρου και της μορφής δεν απαντούν εδώ, τουλάχιστον ακέραιες. Ό,τι καινούργιο δείχνει να ευνοεί το εν λόγω ρεύμα είναι είτε μια διάθεση για ελευθερία στο σχέδιο και εξιδανικευμένη αληθοφάνεια (Μονή Παντοκράτορος, εικόνα του Roganovo), η οποία ενίοτε φθάνει σε βαθμό εκφραστικής «βαναυσότητας» (Βέροια, Ravanica), είτε μια τάση αυστηρής περιγραφής ή και εκλεπτυσμένης αφαιρέσεως (Παναγία Ολυμπιώτισσα, Lesnovo). Παραλλήλως διακρίνεται στο ρεύμα αυτό ισχυρή ροπή προς το ρεαλισμό στη θεματική, την ένδυση και τις χειρονομίες, κυρίως όμως σε μνημεία της ΒΔ Μακεδονίας⁶³.

Θα έλεγα εν κατακλείδι πως το δυναμικό ρεύμα πραγματώνει νέα εκδοχή της περί το 1300 εικαστικής παραδόσεως. Η εκδοχή αυτή τείνει αφενός προς την τυποποίηση των διδαγμάτων της αρχαιότερης τέχνης και αφετέρου προς τη διαμόρφωση ενός ιδιότυπου πραγματολογικού δυναμισμού, που έμελλε να παίξει σημαντικό ρόλο αμέσως μετά την Άλωση, δηλαδή στην υπό οθωμανική κυριαρχία βαλκανική χερσόνησο.

- ¹ Για την οικονομία της περιόδου βλ. Α. Ε. Laiou-Thomadakis, *The Byzantine Economy in the Mediterranean Trade System, Thirteenth - Fifteenth Centuries*, *DOP* 34 (1980), 177-222. Laiou 1992, 283-94. Η ίδια, *Παραμονές της Άλωσης: οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στην Κωνσταντινούπολη του 15ου αιώνα*, *Χειρ Αγγέλου*, 16-25. J. Chrysostomidou, Η διείσδυση της δυτικής οικονομίας στη βυζαντινή αυτοκρατορία, *Η Τέταρτη Σταυροφορία*, 27-42. *Χρήμα και αγορά*, 25 κ.ε. K. Smirlis, Τα μοναστήρια στο ύστερο Βυζάντιο: οικονομικός ρόλος και σχέσεις με το κράτος (13ος - 15ος αι.), στο Η. Kolonos (ed.), *Μοναστήρια, Οικονομία και ποδητική, από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους*, Herakleion 2012, 53-68. Πρβλ. Cormack 2000, 198-200.
- Για τους Εμφυλίους και γενικώς για την πολιτική κατάσταση στα όψιμα βυζαντινά χρόνια βλ. Nicol 1993, 241 κ.ε. Reinert 2002, 263-73. N. Necipoğlu, *The Empire Challenged: Tradition, Transformation and Adaptation in Late Byzantine Politics and Society*, *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August*, London 2006, 79-81. Patlagean 2007, 405 κ.ε. Necipoğlu 2009. Harris 2010, ιδίως 46-78.
- Για την ιδεολογία και τη θρησκευτικότητα της εποχής βλ. D. M. Nicol, *Church and Society in the Last Century of Byzantium*, Cambridge 1977. J. Gill, *Byzantium and the Papacy, 1198-1400*, New Brunswick NJ., 1979. L. Glucas, *The Triumph of Mysticism in Byzantium in the Fourteenth Century*, στο S. Vryonis jr (ed.), *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos*, (Byzantina and Metabyzantina 4), Malibu 1985. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, New York 1986 (κεφ. VIII). D. J. Geanakoplos, *Constantinople and the West. Essays on the Late Byzantine (Palaeologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches*, Wisconsin 1989. S. Vryonis, Jr, *Byzantine Cultural Self-Consciousness in the Fifteenth Century*, *The Twilicht of Byzantium*, 5-14.
- ² Βλ. Cormack 2010, 52-54 και σποράδην.
- ³ Για την Ολυμπιώτισσα βλ. Mouriki 1978, 15-6. E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elason in Northern Thessaly*, Athens 1992, τόμ. I, 261-86, όπου και σχόλια για την τεχνολογία (χρονολόγηση, τέλη του 13ου αιώνα). Djurić 1995, 76 και σποράδην (χρονολόγηση, τρίτη δεκαετία του 14ου αιώνα). Vélénis 1998-1999 (χρονολόγηση, 1344/5). Kalopisi-Verti 1999, 68 (χρονολόγηση 1296). Papamastorakis 2001, 9 και σποράδην (χρονολόγηση, 1332-1348).
- ⁴ Vélénis ό.π., υποσημ. 5.
- ⁵ Για τις τοιχογραφίες αυτές δεν υπάρχει, εξ όσων γνωρίζω, αυτοτελής μελέτη. Βλ. γενικώς M. Ivanović, *Bogorodičina crkva u Peckoj Patrijaršiji*, Beograd 1972. B. Todić, *Najstarije zidno slikarstvo ou Sv. Apostolima ou Peći*, *ZLU* 18 (1982), 19-38. V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pečka patijaršija*, Beograd 1990. B. Todić, *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodicinoju crkvi i pripati u Peći*, in *L'archevêque Danilo II et son époque. Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort*, Belgrade 1991, 31-75. Todić 1999, 302-3, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ⁶ Για τον Ιωάννη Λιβέριο βλ. ενδεικτικώς Antwerp 1987, 298-300.
- ⁷ Για το Lesnovo βλ. N. L. Okunev, *Lesnovo στο L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, Recueil Tb. Uspenskij*, I. Paris 1930, 222-63. S. Radojčić, *Lesnovo*, Belgrade 1971. Djurić 1974, 64-5. Gabelić 1991. S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998. V. Popovska-Korobar, *Lesnovski manastir*, Skopje 2000. Πρβλ. Zarras 2011, 397-9 και σποράδην, με βιβλιογραφία.
- ⁸ Για την επιγραφή βλ. G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 31, εικ. 16. Για το ζωγράφο βλ. Gabelić 1991, 187-90.
- ⁹ Η S. Gabelić συσχετίζει τον τελευταίο ζωγράφο με αυτόν της περί το 1340 φάσεως διακοσμήσεως του καθολικού της μονής Treskavac. Για το ναό βλ. M. Gligorijević-Maksimović, *La peinture du XIVe siècle au monastère de Treskavac*, *ZRBI* 42 (2005), pp. 77-117, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹⁰ Gabelić 1991, 188-90.
- ¹¹ Για τις τοιχογραφίες βλ. βιβλιογραφία στο Κεφ. Γ΄, υποσημ. 17.
- ¹² Στο ίδιο, εικ. στη σ. 79 (St. Nicolas), στη σ. 78 (Deisis), στη σ. 36 (St. George).
- ¹³ Για το ναό βλ. P. J. Popović, V. R. Petković, *Staro Nagoričino, Psča, Kalenić*, Beograd 1933. K. Tomovski, *Konzervacija crkve manastir Psče*, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 14 (1963), 39-44. Djurić 1974, 75-6. S. Gabelić, *On the Three Fourteenth Century Aristocratic Foundations*, *The Byzantine world*, 381-91 και σποράδην, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹⁴ Για τις τοιχογραφίες της Υπαπαντής βλ. ενδεικτικώς Xygoropoulos 1957, 48-9. G. Subotić, *Les debuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hepapante*, *ZLU* 2 (1966), 145-6. Idem 1996, 173-4. Foustieris 2006, 41-3. D. Z. Sofianos, L. Deriziotis, *Η ιερά μονή της Υπαπαντής Μετεώρων, Δεύτερο μισό 14ου αιώνα*, Athens 2011. D. Z. Sofianos, *Άγια Μετέωρα. Οδοιπορικό*, Meteora 2012 (2^η βελτιωμένη έκδοση), 11-4.
- ¹⁵ Για την τοιχογραφία της Δ. Παρουσίας βλ. ενδεικτικώς G. Subotić, *Ioustinos Simonopetritis, L'iconostase et les fresques de la fin du XIVe siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Méréores*, *Actes du XV^e CIEB 1976, II Art et Archaeologie, Communications*, Athènes 1981, 751-85. M. Chatzidakis, D. Z. Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη*, Athens 1990. Subotić, 1996, 174-5. Για το ασκητήριο δεν μπόρεσα να λάβω υπόψη σχετική ανακοίνωση του G. Subotić, όπου και η μεταγραφή της κτητορικής επιγραφής.
- ¹⁶ Για τη ζωγραφική στο Καραν και γενικώς στην περιοχή της Raška βλ. ενδεικτικώς D. Vojvodic, *On the Frescoes of the Bela Crkva (White Church) of Karan and the Contemporary Painting of Raška*, *ZLU*, 32 (2000), 135-52 (= στα σερβικά).
- ¹⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Djurić 1974, 70-1. E. Dimitrova, *Manastir Matejčje*, Skopje 2002. Πρβλ. Zarras 2011, 404 και σποράδην, με βιβλιογραφία.
- ¹⁸ Για το ναό και το διάκοσμο βλ. ενδεικτικώς Djurić 1974, 72-3.
- ¹⁹ Για δύο πρώτους ναούς της Καστοριάς βλ. Tsigaridas 1999, 211-50 και 251-83, αντιστοίχως. Για το ναό του Αγ. Γεωργίου Βουνού βλ. επίσης Trifonova 2010.
- ²⁰ Για τους άρχοντες αυτούς βλ. Drakopoulou 1997, 64-5, 68 και 95-7 (επιγραφικά στοιχεία). Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου βλ. S. Pelekanides, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Thessaloniki 1953. Xygoropoulos 1957, 33. Djurić 1975, 31-50. Chatzidakis 1982, 351. Kyriakoudis 1987, ιδίως 37-8, 40. Subotić 2001, 88-96. Κυρίως Pazaras 2013, όπου και βιβλιογραφία.
- ²¹ Pazaras, ό.π..
- ²² Pazaras 2013, εικ. 33.
- ²³ Στο ίδιο, εικ. 35.
- ²⁴ Στο ίδιο, εικ. 41.
- ²⁵ Στο ίδιο, εικ. 92-98.
- ²⁶ Στο ίδιο, εικ. 128.
- ²⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Emmanouil 1987/88, εικ. 25.
- ²⁸ Πρβλ. Xygoropoulos 1957, 33.

- ²⁹ Pazaras 2013, 412-6.
- ³⁰ Djurić 1975, 49-50.
- ³¹ Subotić 2001, 88-96.
- ³² Pazaras 2013, 421-6. Για το θέμα βλ. στο ίδιο, 420-432.
- ³³ Για τις τοιχογραφίες βλ. ενδεικτικώς Ε. Ν. Tsigaridas, Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι της Καστοριάς, στο *Φίδια έπη εις Γεώργιον Ε. Μυδωνάν*, τόμ. ΙΙΙ, Athens 1989, 332-38.
- ³⁴ Για το «εργαστήριο της Καστοριάς» βλ. ενδεικτικώς Ε. Georgitsiogianni, *Les peintures murales du Vieux Catholikon du monastère de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athènes 1992. Περαιτέρω βιβλιογραφία βλ. στο Trifonova 2010, 338-40, υποσημ. 1965 και Ε. Ν. Tsigaridas, Εικόνες της «Σχολής» της Καστοριάς, *ΔΧΑΕ* 33 (2012), 369-78, υποσημ. 1.
- ³⁵ Για τη Μητρόπολη Έδεσσας βλ. Tsigaridas 1999, 117-54, όπου και βιβλιογραφία.
- ³⁶ Για τις τοιχογραφίες βλ. Djurić 1974, 92-5. Μ. Ljubinković, *Le monastère de Ravanica*, Belgrade 1989. Papamastorakis 1998, 44. Starodubcev 2006, 350-55 και σποράδην.
- ³⁷ Για το Σωτηράκι βλ. Χυngoropoulos 1952, 67-75. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos, 28. Mavropoulou-Tsioumi 1992, 660-2. Papamastorakis 2001, 18 σποράδην. Ε. Kourkoutidou-Nikolaidou, *The Church of Christ the Savior, Thessaloniki*, Athens 2008. Α. Tourta, Thessalonike, *Heaven and Earth*, 90. Vafeiadis 2016.
- ³⁸ Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς Κ. Μ. Vafeiadis, Το εικονογραφικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω», *Μακεδονικά* 33 (2001-2002), 217-41, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
- ³⁹ Papamastorakis 1993-1994, 69.
- ⁴⁰ Για τις τοιχογραφίες βλ. Tsigaridas 1978, 181-204. Papazotos 1994, 261-2. Tsigaridas 1996b, 156-7. Papamastorakis 1998, 44-5 και σποράδην, εικ. 11-14. Ε. Ν. Tsigaridas, Nouveaux éléments sur le décor du catholicon du monastère du Pantocrator au Mont Athos, *Zograf* 26 (1997), 75-80. Ο ίδιος 1999, 55-80. Ο ίδιος, Νέα στοιχεία της διακόσμησης του καθολικού της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, στο *Άγιον Όρος, Φύση-Λατρεία-Τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου εις το παλάσιον των παραδόχων εκδηλώσεων της Εκδόσεως «Θησαυροί του Αγίου Όρους»*, τόμ. ΙΙ, Thessaloniki 2001, 47-54. Toutos, Foustieris 2010, αριθ. 8.1. Πρβλ. και Starodubcev 2006, 350-5.
- ⁴¹ Για τους κτίτορες βλ. Oikonomides 1996, 103-9. Kalopissi-Verti 1996, 336-7. Κ. Chrysochoides, Οι κτίτορες και η ίδρυση της μονής, *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, 17-18. Papamastorakis 1998, 10-2, 44-5. Kalopissi-Verti 2006, 83.
- ⁴² Για την τεχνική αυτή η βιβλιογραφία είναι ογκωδέστατη. Βλ. ενδεικτικώς Paoletti, Radke 1997, 28-31. Vafeiades 2010b, 23-35, με βιβλιογραφία.
- ⁴³ Chatzidakis 1982, 351.
- ⁴⁴ Κατά την εκτίμησή μου, η δυσαναλογία, την οποία εμφανίζουν οι ολόσωμες μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη του Προδρόμου συνιστά μεταγενέστερη «επέκταση» των ημίσωμων. αρχικώς, μορφών προς τα κάτω.
- ⁴⁵ Tsigaridas 1999, 63-4.
- ⁴⁶ Για το ναό της Βέροιας βλ. Papazotos 1994, 169-70, 267-8.
- ⁴⁷ όπως και στην περίπτωση των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στη μονή Ξενοφώντος (γ' τέταρτο 14ου αι.). Για τις τοιχογραφίες βλ. Tsigaridas 1999, 81-102. Toutos, Foustieris 2010, αριθ. 15.4.
- ⁴⁸ Βλ. ενδεικτικώς Reinert 2002, 263-70. Harris 2010.
- ⁴⁹ Για τις τοιχογραφίες βλ. Παπαμαστοράκης 2001, 14, 47-48, 317-318, πίν. 52-54. Kalopissi-Verti 2006a. Kappas 2011, 292, 302-3 και σποράδην, εικ. 49-51, με βιβλιογραφία.
- ⁵⁰ Για τη μονή Ταξιαρχών βλ. ενδεικτικώς Kalopissi-Verti 2006a, 184-5, όπου και βιβλιογραφία. Για τη Χειμάτισσα βλ. Ν. V. Drandakis (et al), Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά, *ΠΑΕ* 1982, 353-62, εικ. 1-2, πίν. 223-26a. Μ. Παναγιωτίδης, Παρατηρήσεις για ένα τοπικό «εργαστήριο» στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 193, 199 και σποράδην.
- ⁵¹ Βλ. ενδεικτικώς Γ. Α. Sotiriou, *Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Athens 1935. Α., Ι. Stylianou, Η βυζαντινή τέχνη κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας (1191-1570), στο Th. Papadopoulos (ed.), *Ιστορία της Κύπρου*, τόμ. 5, *Μεσαιωνικό Βασίλειο, Ενετοκρατία*, Μέρος Ιο, Nicosia 1996, 1229-1407. Μ. Emmanouil, Monumental Painting in Cyprus during the Last Phase of the Lusignan Dynasty 1374-1489, στο Ν. Patterson Ševčenko, Ch. Moss (eds.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton University Press, Princeton 1999, 241-51, όπου και βιβλιογραφία. S. Sophokleous, *Icones de Chypre. Diocèse de Limassol, 12e – 16e siècle*, (Phd.), Nicosia 2006. Βλ. επίσης τις σχετικές μελέτες στο Ι. Α. Eliades (ed.), *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου. Το παράδειγμα της εικόνας του Αγίου Νικολάου της Στέγης του 13ου αι. που συντηρήθηκε στη Ρώμη (Cipro e l' Italia al tempo di Bizanzio. L' Icona Grande di San Nicola tis Stegis del XIII. Secolo restaurata a Roma)*, Nicosia 2009.
- ⁵² Για τις τοιχογραφίες αυτές βλ. Stylianou 1997, 223-32. Α. Weyl Carr, Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art, *DOP* 49 (1995), 345-7, 348. Ι. Christoforaki, Cyprus between Byzantium and the Levant: The Cycle of the Life of the Virgin in the Church of the Holy Cross at Pelendri, *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου* 22 (1996), 215-55. Η ίδια, An Unusual Representation of the Incredulity from Lusignan Cyprus, *CabArch* 48 (2000), 71-87. Kalopissi-Verti 2012b, 202-4.
- ⁵³ Για το Ubisi βλ. Š. Amiranšvili, *Ubisi: materialy po istorii gruzinskoi stennoi zhinopisi*, Tbilisi 1929. Ο ίδιος, 1963, 276-8, πίν. 152-156. Ο ίδιος, *Georgian Painter Damiane*, Tbilisi 1974. Mouriki 1981, 300-1. Ν. Burčulaže, *Ubisi monastiris xatebi da kadlis mxatvroba, me -14 s.*, Tbilisi 2006. Ν. L. Fyssas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ούμπισι και η παιδαγωγία ζωγραφική στη Γεωργία* (αδημοσίευτη διατριβή), Αθήνα 2012.
- ⁵⁴ Για την εικόνα των Σερρών βλ. Α. Αναγνωστόπουλος, Παλαιολόγεια φορητή εικόνα Αποκαθλώσεως από τη μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, *34ο Συμπόσιο ΒΜΑΤ*, Αθήνα 2014, (Περίληψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων), 17-8. Την εικόνα μελετά επίσης η κ. Παπαθεοφάνους-Τσουρή.
- ⁵⁵ Για την εικόνα βλ. Djurić 1961, αριθ. 23, πίν. XXXV. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 61 (Α. Nitić).
- ⁵⁶ Για την εικόνα βλ. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 29 (Ε. Ostashenko).
- ⁵⁷ Για την εικόνα βλ. ενδεικτικώς Τ. Gerasimov, L'icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia, *CabArch* 10 (1959), 279-88. Grabar 1968, 847-60, 869-79. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos, 29. Ch. Walter, The Iconography of the Prophet Habakkuk, *REB* 47 (1989), 258-60. G. Subotić, Ikona vasilise Jelene i osnovači manastira Poganova, *Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika culture Srbije* 25 (1993), 25-40. G. Babić, Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène, *L'art de Thessalonique*, 57-65. Subotić 1996, 171-2.

Μήτηρ Θεού, αριθ. 86 (E. Bakalova). B. V. Pentcheva, *Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double – Sided Icon from Poganovo*, *DOP* 54 (2000), 139–53. Bakalova 2000, 129–30. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 117 (M. Vasilaki). Cormack 2010, αριθ. 5.

⁵⁸ Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956–58, τόμ. I, εικ. 235, τόμ. II, 205–6. Mouriki 1990, 13, εικ. 4. *Pilgrimage to Sinai*, αριθ. 40 (A. Weyl Carr). *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 211 (A. Weyl-Carr).

⁵⁹ Για την εικόνα του Αγίου βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αριθ. 78 (M. Georgopoulou). *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 19 (M. Georgopoulou). Vokotopoulos 1995, αριθ. 145. Για την εικόνα της μονής Αγίου Παύλου βλ. Tsigaridas 1998, 29–30, εικ. 4, 9.

⁶⁰ Για τις μικρογραφίες βλ. Buchthal 1975, 147, υποσημ. 10, εικ. 6, 8. Kadas 2008, 63, αριθ. 140.

⁶¹ Για τις μικρογραφίες βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 165 (V. N. Marinis), όπου και πλήρης βιβλιογραφία.

⁶² Στο ίδιο, αριθ. 233–334. P. L. Vokotopoulos, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο Στιχηράριον Σινά 1234*, *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 87–102.

⁶³ Με τον όρο αυτό εννοούμε συνήθως τη διάθεση του καλλιτέχνη ή της εποχής να αναπαραστήσει την πραγματικότητα και την ιστορία «ως είναι», χωρίς εξιδανικεύσεις και προκαθορισμένες ιδεολογικές σκοπιμότητες. Είναι προφανές πως αυτό δεν ισχύει για τη βυζαντινή τέχνη, αν και απαντούν ενίοτε ρεαλιστικές εικόνες. Όμως οι ρεαλιστικές εικόνες στη βυζαντινή ζωγραφική δεν

αποτελούν κανόνα και δεν συνιστούν συλλογική στάση ή ρεύμα καλλιτεχνικό. Για το Ρεαλισμό βλ. ενδεικτικώς, L. Nachlin, *Realism*, Harmondsworth: Penguin 1971. M. Fried, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago 1987. Ο ίδιος, *Courbet's Realism*, Chicago 1990. W.J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994. Πρβλ. R. S. Nelson, R. Shiff, *Critical Terms for Art History*, Chicago and London 1996, 3–19 (Representation), 361–81 (Production) και ομοιότροπον.

Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ

ΚΥΡΙΑΡΧΟ ΡΕΥΜΑ ΤΗΣ

«ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ» ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΕΜΦΥΛΙΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ (1321-1354), ΛΟΓΙΖΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΡΑΦΟΝΤΑ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΔΩ ΟΝΟΜΑΖΩ *ΚΛΑΣΙΚΙΣΤΙΚΟ*. ΟΧΙ ΔΙΟΤΙ ΟΙ ΔΥΟ ΑΛΛΟΙ ΚΛΑΔΟΙ ΤΗΣ ΟΨΙΜΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΑΓΝΟΟΥΝ ΤΟ ΙΔΕΩΔΕΣ ΤΗΣ *ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ*, ΑΛΛΑ ΔΙΟΤΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟ ΕΞΕΤΑΣΗ ΚΛΑΔΟ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝΟΝΤΑΙ ΜΕ ΕΜΦΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΒΑΘΜΙΖΟΝΤΑΙ ΠΛΗΡΩΣ ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, ΣΤΑΘΕΡΩΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΕΝΗΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟΠΡΕΠΗ ΙΔΕΑΛΙΣΜΟ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ.

Αγλαό και μέγα πρότυπο της αισθητικής αυτής αντιλήψεως θα αποτελέσει η επιφανής τέχνη στο καθολικό της μονής της Χώρας. Όλα σχεδόν τα με αξιώσεις εργαστήρια ζωγραφικής θα αντλήσουν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και σε διαφορετικό βαθμό, στοιχεία από τη ζωγραφική αυτή. Υποχρεούμαι δε να υποστηρίξω ότι το αίτιο της εξελίξεως αυτής δεν οφείλεται αποκλειστικώς στις υψηλές καλλιτεχνικές αρετές του πρωτομάστορα της μονής της Χώρας. Οφείλεται επίσης στην ιδιότητα του διακόσμου να συγκεντρώνει και να αποκρυσταλλώνει όλες εκείνες τις αξίες, οι οποίες δομούν την ταυτότητα, πολιτική και ιδεολογική, της ηγετικής τάξεως του Βυζαντίου, από τον καιρό του Ιουστινιανού και εντεύθεν. Και αυτό είναι που καθιστά το ιδίωμα των ψηφιδωτών της μονής του Θεοδώρου Μετοχίτη ακατάλυτο πρότυπο για τη μεταγενέστερη τέχνη.

Προκαλεί θαυμασμό ότι σε αντιδιαστολή με τη μνημειακή παραγωγή της Ρόδου των Ιωαννιτών ιπποτών¹ και της σταυροφορικής Κύπρου, στην κατεχόμενη από τους Ενετούς Κρήτη απαντά σειρά μνημείων του όψιμου 14ου και πρώιμου 15ου αιώνα, των οποίων ο διάκοσμος αντανakλά το αυστηρού ρυθμού και κλασικίζον ρεύμα της τέχνης της βυζαντινής πρωτεύουσας. Τούτο ίσως οφείλεται στη μαρτυρημένη μετανάστευση στο νησί πολλών ζωγράφων από την Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 14ου αιώνα και εφεξής, ίσως όμως να αποτελεί γηγενή εξέλιξη, καθόσον η ενετοκρατούμενη Κρήτη δεν έπαψε ποτέ να δέχεται επιδράσεις από τη βυζαντινή Μητρόπολη². Εν πάση περιπτώσει, τοιχογραφίες, όπως αυτές στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Επισκοπή Πεδιάδος, οι τοιχογραφίες του καθολικού Αγίου Αντωνίου στη μονή Βροντισίου, του ναού της Θεοτόκου στα Καπετανιανά (1401/2), με χορηγό τον ιερομόναχο Γρηγόριο Καλαμαρά, αυτές στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καρίπα κ.α.³, επιβεβαιώνουν τη σχέση των κρητικών εργαστηρίων με τη μητροπολιτική ζωγραφική του 14ου αιώνα. Η εν λόγω παράδοση και το κλασικίζον ιδίωμα που συνδέεται με αυτήν θα αποκτήσει στα χέρια των κρητικών ζωγράφων της περιόδου τυπικό χαρακτήρα.

Μεταξύ των όψιμων μνημείων της Μεγαλονήσου ξεχωρίζει ο γραπτός διάκοσμος του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος (περί το 1400). Το σύνολο έχει μελετήσει και ερμηνεύσει ο Μ. Μπορμπουδάκης⁴. Σε αρμονία με τις απόψεις του Μ. Χατζηδάκη και του Α. Ξυγγόπουλου⁵, ο ερευνητής σημειώνει ορθώς τόσο τη στενή σχέση των τοιχογραφιών με τη ζωγραφική της Κωνσταντινουπόλεως όσο και την αξία

του συνόλου, ως μαρτυρίας για την προέλευση της περίφημης «Κρητικής» τεχνοτροπίας του 15ου αιώνα.

Η εξάρτηση της εικονογραφήσεως του Σκλαβεροχωρίου από τα σύγχρονα κλασικίζοντα μνημεία της Σερβίας (Άγιος Ανδρέας στην Treska), της Μακεδονίας (Προφήτης Ηλίας, νάρθηκας Ομορφο-εκκλησιάς) και κυρίως του Μιστρά (Περίβλεπτος, Παντάνασσα) είναι σαφής και έκδηλη. Έκδηλη πρωτίστως στην αποτύπωση της αντιθετικής σχέσεως ανάμεσα στα φωτεινά και σκοτεινά επίπεδα, τα οποία προσδίδουν στη μορφή υπόσταση. Εξίσου προφανής είναι η σχέση των υπό εξέταση τοιχογραφιών με τη ζωγραφική του περίφημου στην Κρήτη της εποχής ζωγράφου, Αγγέλου Ακοτάντου (μνείες 1430-1457). Το χαρακτήρα της τέχνης του Αγγέλου θα υιοθετήσει και ο ζωγράφος του ναού των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι, αλλά σε εκδοχή αδέξια και τυποποιημένη, μορφολογικώς και εκφραστικώς, όπως ακριβώς και ο ζωγράφος Μανουήλ Φωκάς στην εικονογράφηση του ναού του Αγίου Γεωργίου στην Άνω Σύμη Λασιθίου (1453)⁶.

Αποτελεί μέγα παράδοξο ότι ο κλασικισμός της μονής της Χώρας δεν επηρεάζει αρκούντως την τέχνη στο Δεσποτάτο του Μορέως κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου, μολοντί είναι αποδεκτό υπό των περισσότερων μελετητών πως ο Μιστράς θα «υποκαταστήσει» την Κωνσταντινούπολη, ως κέντρο παιδείας και υψηλής καλλιτεχνικής δραστηριότητας, κυρίως μνημειακής, από τα μέσα του 14ου αιώνα και εφεξής⁷.

Βεβαίως, είναι αληθές ότι ο Μανουήλ Καντακουζηνός, δεσπότης του Μιστρά ανάμεσα στα έτη 1349 και 1383, θα ασκήσει ισχυρή ώθηση στην ανάπτυξη της τέχνης με έργα, όπως η μονή του Χριστού Ζωοδότη (Αγία Σοφία) και η μονή της Παναγίας Περιβλέπτου. Ωστόσο, τα δύο αυτά, σπουδαία για την εξέλιξη της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής, μνημεία δεν θα εξετασθούν στο κεφάλαιο αυτό, επειδή η εικαστική τους πρόθεση δεν εναρμονίζεται απολύτως με το κλασικίζον ρεύμα, αλλά με αυτό που ονομάζω *εκφραστικό*. Το κλασικιστικό ιδίωμα θα εκφραστεί αμιγώς στο Μιστρά σε όψιμους χρόνους, συγκεκριμένως στο διάκοσμο του καθολικού της μονής Παναγίας Παντάνασσας (1428), κτήτορας της οποίας είναι ο Ιωάννης Φραγκόπουλος, *Πρωτοστράτωρ και καθολικός Μεσάων*⁸. Ας σημειωθεί ότι ο διάκοσμος αυτός συνιστά ερμηνευτική κλείδα για την κατανόηση των τάσεων της μητροπολιτικής ζωγραφικής στον πρώιμο 15ο αιώνα, λόγω της ελλείψεως συγκριτικού υλικού από την Κωνσταντινούπολη.

Το εικαστικό αυτό σύνολο της Λακωνικής έχει μελετηθεί διεξοδικώς από τη Ντ. Μουρίκη και στη συνέχεια από τις Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Μ. Εμμανουήλ. Οφείλω όμως εκ των προτέρων να ομολογήσω ότι η περιγραφή και η διάκριση τόσο των τεχνοτροπικών τάσεων όσο και των ζωγράφων, οι οποίοι συμμετέχουν στη διακόσμηση του μνημείου, είναι σε μεγάλο βαθμό παρακινδυνευμένη, λόγω των εκτεταμένων αλλοιώσεων των επιφανειών αλλά και των «προκλητικών» εικαστικών επεμβάσεων παλαιότερων συντηρητών⁹.

Παρόλα αυτά, οι Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Μ. Εμμανουήλ διακρίνουν τρεις κύριους ζωγράφους: το ζωγράφο Α ή «ζωγράφο της Πλατυτέρας», το ζωγράφο Β ή «ζωγράφο του Ευαγγελισμού» και το ζωγράφο Γ ή «ζωγράφο των Εβδομήκοντα Αποστόλων»¹⁰. Κατά τις εν λόγω Ιστορικούς της

βυζαντινής τέχνης, ο πρώτος ζωγράφος ιστορεί το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού Βήματος και το ανώτερο τμήμα του ημικύλινδρου, καθώς και μερικές παραστάσεις από το χριστολογικό κύκλο, όπως η Ανάληψη και η Έγερση του Λαζάρου. Ο δεύτερος ζωγράφος εικονογραφεί ευαγγελικές κυρίως σκηνές, όπως τη Γέννηση του Χριστού και τη Βαϊφόρο, ενώ ο τρίτος μεμονωμένες κυρίως μορφές στο υπερώο.

Η εν λόγω κατάταξη δεν με βρίσκει σύμφωνο. Πρώτον, διότι η διάκριση «χειρών» είναι εξαιρετικά αμφίβολη, λόγω των εκτεταμένων φθορών και επιζωγραφήσεων. Δεύτερον, διότι στην ανωτέρω μελέτη συγκρίνονται ζωγράφοι (Α και Γ) που ιστορούν κυρίως μεμονωμένες μορφές, μεγάλης κλίμακας, με ζωγράφους που εικονογραφούν ευαγγελικά επεισόδια (ζωγράφος Β), στα οποία οι μορφές αποδίδονται σε μικρότερη από τις μεμονωμένες κλίμακα και όπου τα πρόσωπα είναι κατά κανόνα κατεστραμμένα. Τρίτον, γιατί δεν μπορεί να αποκλειστεί η συμμετοχή περισσότερων του ενός ζωγράφων στην ίδια παράσταση. Ένας ακόμη λόγος δικαιολογεί την επιφύλαξή μου για την κατάταξη, την οποία προτείνουν οι Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Μ. Εμμανουήλ: προκειμένου κανείς να αποδώσει μέρος ενός διακόσμου σε άλλο χρωστήρα, έχει καθήκον να αποκλείσει το ενδεχόμενο της στυλιστικής ταυτότητας. Δηλαδή να αμφισβητήσει την ύπαρξη στοιχείων ενότητας, και ύστερα να προχωρήσει στην περιγραφή των στοιχείων διακρίσεως¹¹.

Θεωρώ λοιπόν πως για τους παραπάνω λόγους οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Παναγίας Παντάνασσας χρήζουν επανεξετάσεως, η οποία μάλιστα θα πρέπει να λάβει υπόψη τη σχετική εργασία της αείμνηστης Ντ. Μουρίκη. Παρά ταύτα, είμαι υποχρεωμένος να επισημάνω ορισμένα ζητήματα, αμέσως συνδεόμενα με όσα πραγματεύομαι στην ανά χειράς μελέτη.



[Εικ. 234]
Μιστράς.
Ι. Μ. Παντάνασσας.
Καθολικό.
Η Θεοτόκος της αψίδας.

Ότι μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο, και σύμφωνο με την ορθότερη, κατά τη γνώμη μου, άποψη της Ντ. Μουρίκη, είναι καταρχάς η παρουσία ενός κύριου ταλαντούχου ζωγράφου, ήτοι του ζωγράφου της αψίδας του ιερού Βήματος (εικ. 234). Ο χρωστήρας αυτός απαντά όχι μόνον στις ευάριθμες σκηνές, οι οποίες του αποδίδονται, αλλά και σε πλήθος άλλων σκηνών και μεμονωμένων μορφών. Λόγου χάριν, οι μορφές των Εβδομήκοντα Αποστόλων¹², οι οποίες αποδίδονται στο ζωγράφο Γ υπό των Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Μ. Εμμανουήλ, θεωρώ πως είναι δικό του έργο. Αυτό αποδεικνύει εναργώς η συνάφεια στον τρόπο αποδόσεώς τους.

Βασικά γνωρίσματα του συγκεκριμένου χρωστήρα αποτελούν η ιδιόζουσα χρωματοποιξίδα, με ποικιλία φωτεινών αποχρώσεων, τα πε-

ρίτεχνα οικοδομήματα, αλλά και τα ευάριθμα αρχαιότροπα μοτίβα, του συρμού στο Μιστρά κατά το 14ο αιώνα¹³. Στην παράσταση του Ευαγγελισμού διαμορφώνονται ποικίλα αρχιτεκτονήματα, με πλήθος μορφολογικών λεπτομερειών, τα οποία συνθέτουν χώρο, παρά το φανταστικό τους χαρακτήρα. Η διαχείριση των πτυχώσεων, στις ολόσωμες κυρίως μορφές, τείνει να γίνει αληθοφανής, με πτυχώσεις πλούσιες και ογκώδεις, οι οποίες ρέουν ελεύθερα, χωρίς να περιορίζονται σε ό,τι η διάρθρωση του σώματος επιβάλλει. Τούτο ασφαλώς δεν είναι χωρίς σημασία: ανάλογης ποιότητας πτυχογραφία συναντάται ήδη στη μονή Dečani, κατά κύριο λόγο σε προφήτες του τρούλλου της μονής. Απαντά επίσης στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Λεοντάρι, στο έργο του μητροπολίτη Ιωάννη στην Treska και γενικώς στα σύνολα της «σχολής του Morava» (1371-1459). Ούτω λοιπόν εξηγείται η άποψη του V. Djurić, και εν μέρει της Ντ. Μουρίκη,¹⁴ για συσχετισμό του υπό σχολιασμό διακόσμου με τις τοιχογραφίες στο Kalenić και στη Resava.

Όσον αφορά στην απόδοση των προσώπων, ο κύριος ζωγράφος της Παντάνασσας ιχνογραφεί με αδρότητα και με πλαστικές αξιώσεις τα ανατομικά χαρακτηριστικά. Το πλάσιμο εκτελείται με λεπτό κωνόσχημο χρωστήρα, ο οποίος ενοποιεί προπλασμό και σάρκωμα με βαθμιαία αραιώση των χρωματικών κηλίδων (πινελιών). Ευρύ ρόδινο σάρκωμα, σε δύο φάσεις, απλώνεται σε όλη σχεδόν την επιφάνεια, αφήνοντας τη σκίαση ορατή μόνο στο περίγραμμα. Το ανάγλυφο εντείνεται μέσω των υπό-

λευκών γραμμικών φώτων, τα οποία «κτενίζουν» όλη σχεδόν την επιφάνεια της σάρκας και, σε δεύτερη φάση, εστιάζουν το φως στα πρόσφορα σημεία. Κατωτέρω, θα καταστεί σαφές ότι η τεχνική αυτή είναι ενδημικό γνώρισμα της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως ήδη από την πέμπτη δεκαετία του 14ου αιώνα.

Τα εκφραστικά μέσα και τα πρωτεύοντα στιλιστικά γνωρίσματα της εργασίας του κύριου ζωγράφου της Παντάνασσας έλκουν την καταγωγή εξ έργων της καστροπολιτείας του Μιστρά. Ως παράδειγμα προσάγω τη διακόσμηση το νάρθηκα του καθολικού της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή Βροντοχίου. Αλλά ως είναι φυσικό, τα γνωρίσματα τούτα προσαρμόζονται στις αισθητικές ανάγκες της όψιμης αυτής εποχής, η οποία βλέπει το παρελθόν υπό το πρίσμα της *μανιέρας*¹⁵. Οφείλω όμως να επισημάνω ότι η μανιεριστική αυτή εξάρτηση δεν αφορά στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Περιβλέπτου. Το γεγονός αυτό ξαφνιάζει, διότι θα περίμενε κανείς ο ζωγράφος της Παντάνασσας, όπως αντιγράφει τα θέματά του από την Περιβλέπτο, ομοίως να αντιγράφει και το ύφος. Όμως η στιλιστική του σχέση με τον τελευταίο διάκοσμο είναι συμπτωματική και πλάγια. Η άρνηση υιοθέτησής των κλασικών αναλογιών και της «κλειστής» φόρμας, η οποία διέπει τη ζωγραφική της Περιβλέπτου φαίνεται να απωθεί τον πρωτομάστορα του καθολικού της Παντάνασσας. Σχέση ουσιαστική με την Περιβλέπτο, και επομένως με το εκφραστικό ρεύμα, έχει νομίζω η τέχνη του δεύτερου ζωγράφου, ο οποίος συνδράμει στην αποπεράτωση των τοιχογραφιών της Παντάνασσας. Αλλά για αυτόν θα μιλήσω στο επόμενο κεφάλαιο.

Με το κλασικίζον ρεύμα της μετά το 1341 εποχής εντάσσονται επίσης δύο περιφερειακά σύνολα στην κόμη Λεοντάρη της Αρκαδίας, το οποίο ήταν σημαντικό στρατιωτικό κέντρο στο 14ο και 15ο αιώνα, έδρα μητροπολίτη αλλά και πρωτεύουσα του δεσπότη, Θωμά Παλαιολόγου. Πρόκειται για την εικονογράφηση του ναού των Αγίων Αποστόλων και του σταυρεπίστεγου ναού του Αγίου Αθανασίου, που φαίνεται να εκτελείται από το ίδιο συνεργείο, σχεδόν ταυτοχρόνως ή με μικρή χρονική απόκλιση, πάντως προς τα τέλη του 14ου αιώνα¹⁶.

Τα δύο τοιχογραφικά σύνολα έχουν συνδεθεί από τους ερευνητές με το ύφος και τους τρόπους μνημείων του Μιστρά, ειδικότερα με το διάκοσμο του παρεκκλησίου «του Κυπριανού» (1366) και του ναού «του Άι Γιαννάκη» (1310-1320 και 15ος αι.), παρά το γεγονός ότι οι αρχικές τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων είναι αδιόρατες πλέον, ενώ του Αγίου Αθανασίου, ιδίως τα πρόσωπα, έχουν απολεπιοστεί ή αλλοιωθεί σε μεγάλη έκταση. Προσεκτικότερη όμως εξέταση, όσων τμημάτων την επιτρέπουν, αποκαλύπτει στενές σχέσεις των δύο συνόλων με την παλαιότερη ζωγραφική στο Μιστρά, και όχι μόνον.

Στο διάκοσμο του ναού του Αγίου Αθανασίου η απόδοση του χώρου δεν παρουσιάζει αξιόλογες μεταβολές. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι κτήρια και ορεινοί όγκοι έχουν ικανό ύψος, διπλάσιο σχεδόν από αυτό των ανθρώπινων μορφών. Οι ολόσωμες μορφές διαθέτουν ραδινές αναλογίες, ενώ αυτές των αφηγηματικών σκηνών είναι συχνά ογκώδεις και με υπέρ το μέτρο ευρείς βραχίονες. Στα ελάχιστα σωζόμενα, εν μέρει τουλάχιστον, πρόσωπα, όπως αυτό του Μωυσή στη Μεταμόρφωση του Χριστού και του Στέφανου του Διακόνου (;) (εικ. 235), το σχέδιο είναι κομψό, τα περιγράμματα ήπια. Το πλάσιμο είναι αβρό και οργανικώς πραγματωμένο, ανάλογο αυτού στο νάρθηκα της Οδηγήτριας (πριν το 1322) και στο καθολικό της μονής Dečani (1345/6), χωρίς βεβαίως να μοιράζεται με αυτά την ίδια ποιότητα. Όσον αφορά στη διαμόρφωση των ενδυμάτων, τούτη υποδεικνύει εξάρτηση από σύγχρονες αλλά και οψιμότερες τάσεις. Η απουσία εντάσεων και ισχυρών γραμμικών φώτων στην πτυχογραφία και η νατουραλιστική, θα έλεγα, επεξεργασία, σε περιπτώσεις ωσάν αυτή του ιματίου του Ιωάννη του Θεολόγου (εικ. 236), είναι χαρακτηριστικά έργων του όψιμου 14ου και πρώιμου 15ου αιώνα, όπως οι τοι-

[Εικ. 235]
Λακωνία.
Λεοντάρη.
Ι. Ν. Αγ. Αθανασίου.
Ο Αγ. Στέφανος.
Λεπτομέρεια.





[Εικ. 236]
Λακωνία.
Λεοντάρι.
Ι. Ν. Αγ. Αθανασίου.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Θεοδόχος.

την ακαδημαϊκή παράδοση της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως».

Οι αυτάδελφοι, Δωρόθεος και Μάρκος οι Βλατάδες, άνδρες επιφανείς της Θεσσαλονίκης, ο πρώτος μάλιστα επίσκοπος αυτής (1351-1371) και ο δεύτερος μοναχός και υμνογράφος¹⁸, θα οικοδομήσουν την ομώνυμη μονή και το καθολικό της μεταξύ των ετών 1351 και 1371. Ο γραπτός διάκοσμος του καθολικού της Μεταμορφώσεως και αυτός του παρεκκλησίου του Αγίου Παύλου φέρει τη σφραγίδα της πίστεως και της ιδεολογικής τους συντάξεως με τον άγιο Γρηγόριο Παλαμά, αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης και αρχηγέτη του πουχαστικού κινήματος (1296-1359, αγιοποίηση 1368)¹⁹.



[Εικ. 237]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Βλατάδων.
Καθολικό.
Ο Αγ. Ιωάννης Ανάργυρος.
Λεπτομέρεια.

χογραφίες της Παντάνασσας στο Μιστρά (1428).

Την ίδια κλασικίζουσα τάση, αλλά σε εκδοχή απλουστευμένη και αμελή, εκπροσωπούν οι τοιχογραφίες δύο ακόμη ναών της Λακωνίας. Αναφέρονται στο ναό του Αγίου Γεωργίου (1374/5) και στο ναό των Αγίων Αποστόλων (1375-1380) στο Λογκανίκο¹⁷.

Τα δύο αυτά εικαστικά σύνολα παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για τις εξελίξεις της μητροπολιτικής ζωγραφικής της περιόδου, όπως αυτή υιοθετείται στην Πελοπόννησο. Στο Λογκανίκο η ατραπός διά μέσου της οποίας έλκεται η τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως χαρακτηρίζεται από αφέλεια και αδεξιότητα στην απόδοση του σχεδίου και γενικώς της φόρμας. «Παραδόξως», η αφέλεια τούτη κομίζει στα ανωτέρω σύνολα χάρη και σφρίγος.

Δύο εκ των λαμπρότερων βυζαντινών μνημείων της πόλεως της Θεσσαλονίκης, το καθολικό της μονής Βλατάδων (γ' τέταρτο 14ου αι.) και ο ναός του Προφήτη Ηλία (περί το 1400), εκφράζουν, κατά διαδοχή, το εικαστικό ρεύμα, το οποίο επιχειρεί να διατηρήσει ακμαία και γόνιμη

Ός προς το ύφος, ο εικονογραφικός διάκοσμος της μονής Βλατάδων συντάσσεται στις βασικές του συνιστώσες με το κλασικιστικό και αυστηρού ρυθμού ιδίωμα του πρώτου μισού του 14ου αιώνα, όπως αυτό εκφράζεται στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων. Κρίνοντας εκ των ελάχιστων ακέραιων δειγμάτων, τούτο υποδηλώνει η χρωματική συμφωνία, το αβρό ορεινό τοπίο, οι κλασικές αναλογίες, η απουσία καλλιγραφικής διαπλοκής στη διατύπωση της φόρμας και ο τρόπος αποδόσεως των προσώπων και ενδυμάτων. Η πτυχολογία είναι τυπική και επιμελημένη. Τα δε έντονα ταινιοειδή ή γραμμικά φώτα, συνήθη στα παλαιολόγια χρόνια, απουσιάζουν. Απούσα είναι επίσης η εντύπωση των διαστάσεων του σώματος, καθώς δεν διαφοροποιούνται κατά τον τόνο τα εξέχοντα και τα εισέχοντα τμήματα. Όσον αφορά στα πρόσωπα (εικ. 237) θα έλεγα ότι στο κα-



[Εικ. 238]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Βλατάδων.
Καθολικό.
Η Σταύρωση του Χριστού.

[Εικ. 239]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Βλατάδων.
Καθολικό.
Ο Άγ. Μερκούριος.

θολικό της μονής Βλατάδων επικρατεί διάθεση για αβρότητα, εκλέπτυνση και φυσικότητα. Οι κα-
στανόχρωμοι προπλασμοί συμφύρονται οργανικώς με το διάφανο σάρκωμα και τις διαβαθμίσεις του.
Οι ανατομικοί όγκοι αποδίδονται με ευαισθησία και λεπτότητα. Το ανάγλυφο είναι έκδηλο, ιδίως στο
πλάσιμο της μύτης και, ως ένα βαθμό, στην απόδοση της κόμης και της τριχοφυΐας. Τα περιγράμματα
συγχωνεύονται στη φόρμα, όπως επίσης τα ερυθρά υποσκιάσματα και οι δέσμες γραμμικών φώτων.

Προς τούτοις, ας σημειωθεί ότι στις τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων υφίσταται εμφανής ροπή
προς την κατεύθυνση της εκφραστικής επιτηδεύσεως ή αλλιώς «αντικλασικής» κατά τον Μ. Χατζη-

δάκη²⁰. Τούτο αποκαλύπτουν οι οφιοειδώς κι-
νούμενες μορφές, όπως του Εσταυρωμένου Ιη-
σού, με την έντονη κάμψη του σώματος, η οποία
ενισχύεται από τα τεταμένα σε διαγώνια διά-
ταξη χέρια (εικ. 238). Το ίδιο δηλώνει η «θεα-
τρικού» χαρακτήρα κίνηση ορισμένων στρατιω-
τικών Αγίων. Δείγμα έξοχο, η μορφή του Αγίου
Μερκούριου. Ο αθλητής του Χριστού ανοίγεται
στο χώρο με τη σπάθη υψωμένη (εικ. 239). Ανά-
λογη εκζήτηση εφαρμόζεται και στη σχεδίαση της
κόμης, όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει στη
μορφή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή στο πα-
ρεκκλήσιο του Αγίου Παύλου (εικ. 240).

Ένα ακόμη παράδειγμα του κλασικιστικού,
κατά κύριο λόγο, ρεύματος στη Θεσσαλονίκη
είναι ο διάκοσμος του ναού, που σήμερα ονομά-
ζεται *του Προφήτη Ηλία*. Ο εξεζητημένος από αρ-



[Εικ. 240]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Μ. Βλατάδων.
Παρεκκλήσιο.
*Ο Άγ. Ιωάννης
ο Πρόδρομος.
Λεπτομέρεια.*

χιτεκτονική άποψη ναός φαίνεται πως ήταν το καθολικό της μονής Ακαπνίου ή της Νέας Μονής, που ιδρύθηκε περί το 1360 από τον Μακάριο Χούμνο, γόννο επιφανούς βυζαντινής οικογένειας και μετέπειτα ηγούμενο της μονής Στουδίου²¹. Το έτος 1387 έχει προταθεί ως έτος χρονολογήσεως του διακόσμου του ναού, όπως επίσης τα τέλη του 14ου αιώνα ή οι αρχές του 15ου, ήτοι την εποχή της αρχιερατείας του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, Γαβριήλ (1396-1416), ο οποίος ήταν μαθητής του Μακαρίου Χούμνου²². Ασχέτως της χρονολογήσεως και της ταυτίσεως του εν λόγω ναού, η εικονογράφηση του συνιστά ένα εκ των πλέον σημαντικών, για την εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης, συνόλων, μολονότι τούτο σώζεται σε άκρως αποσπασματική μορφή.

Θα ξεκινήσω από τη γενική σύνθεση και την τοπιογραφία. Παρά την αποσπασματική κατάσταση της εικονογραφήσεως, είναι φανερό ότι στο αρχιτεκτονικό αυτό μνημείο η ζωγραφική λειτουργεί αυτοτελώς. Αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη είναι πρωτίστως η αφήγηση, και μάλιστα η δραματική, και πολύ λιγότερο η εναρμόνιση της γραπτής διακοσμήσεως με το αρχιτεκτόνημα και επομένως με το μνημειακό ιδεώδες. Πάντως η χρωματική αντίληψη που διέπει τις συνθέσεις στον Προφήτη Ηλία είναι ενιαία, με το γαλάζιο και το κόκκινο και τα θερμά γεώδη χρώματα να κυριαρχούν στις παραστάσεις, εξισορροπώντας με το ρυθμό τους τα επιμέρους.

Ιδιάζουσα όσο και αξιοπρόσεκτη είναι η διατύπωση των αρχιτεκτονημάτων. Σε ορισμένες παραστάσεις, όπως αυτή με τη Θεραπεία του Δαιμονισμένου στη Συναγωγή (εικ. 241), εικονίζεται τειχιωμένο πόλισμα. Ο ζωγράφος επιχειρεί να οργανώσει τα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία του κάστρου και τα εντός αυτού κτίσματα με συνέπεια οπτική, καίτοι με «εξ απόπτου» γωνία οράσεως. Η έμφαση στις λεπτομέρειες, όπως η ανοικτή σιδερένια, με εφελίδες, πύλη και οι κέραμοι του τετράλοβου κεντρικού αρχιτεκτονήματος υποδηλώνει το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την αλήθεια των πραγμάτων, ασχέτως της συμβατικότητας του σκηνικού του χώρου. Ας σημειωθεί πως ο θερμός ωχρινός τόνος των ορεινών όγκων και των κτηρίων επαναλαμβάνεται ως χρώμα βάσεως στα πρόσωπα και τα ενδύματα. Η επιλογή αυτή δίνει αξιοσημείωτη συνοχή στη σύνθεση και κατά συνέπεια εντάσσει τον υπό εξέταση διάκοσμο στην ομάδα εκείνη μητροπολιτικής προελεύσεως έργων τέχνης του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, για τα οποία ο περιορισμός της χρωματοπυξίδας και η σύγκλιση της χροιάς συνιστά ειδοποιό γνώρισμα.

Αξίζει δε να αναφερθεί η πρόθεση του καλλιτέχνη για αφήγηση και αναφορά στην πραγματικότητα. Ήδη τούτο έγινε φανερό στη ζωγραφική αστικού τοπίου, με τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες. Την ίδια διάθεση αποκαλύπτει η παρουσία στον εξεταζόμενο διάκοσμο σύγχρονων ενδυματολογικών στοιχείων, όπως οι κεφαλόδεσμοι. Ωστόσο, η αφηγηματική βούληση εκφράζεται τρανώς στις πολυπρόσωπες ευαγγελικές σκηνές, με τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες και τις εκφραστικές χειρονομίες και στάσεις. Μάλιστα οι ερευνητές συνδέουν τη σκηνή της Βρεφοκτονίας (εικ. 242) με τη σφαγή πλουσίων αριστοκρατών της Θεσσαλονίκης κατά την εξέγερση των Ζηλωτών (1345)²³.

Όμως αυτό που χαρακτηρίζει και εντυπωσιάζει στην εργασία του εξαιρετού ζωγράφου του Προφήτη Ηλία είναι η διαχείριση της ανθρώπινης μορφής. Αφήνω κατά μέρος θέματα αναλογίας και σχέσεως μορφών και χώρου, που ούτως ή άλλως δεν αποκλίνουν από τα καθιερωμένα. Αυτό που ενδιαφέρει είναι πως το σχέδιο και το πλάσιμο των μορφών τείνει προς τον «ρεαλισμό», υπό την έννοια μιας αποδόσεως που βασίζεται εν μέρει σε πραγματικά δεδομένα. Η εκφραστική τούτη και πρωτοποριακή πρόθεση πραγματώνεται με τις ασυνήθιστες και εξεζητημένες στάσεις των σωμάτων, όπως στη σκηνή της Ιάσεως των Ασθενών, όπου ο απόστολος Πέτρος παρακολουθεί τα τεκταινόμενα καθήμενος με διασταυρούμενες τις κνήμες και με την αριστερή παλάμη να αναπαύεται πάνω στη δεξιά. Προσέτι, η ίδια διάθεση εκδηλώνεται με τη λανθάνουσα «ανησυχία» στις συνθέσεις, που είναι αποτέλεσμα «ανοίγματος» των μορφών στο χώρο, δηλαδή με τις συστροφές των κορμών, τα προτεταμένα άκρα και τα μαλλιά που ανεμίζουν. Αλλά και η πτυχογραφία δεν αστοχεί του ίδιου σκοπού. Σε αδιάγνωστη μορφή Αποστόλου με ωμοφόριο (εικ. 243) το ιμάτιο εφαρμόζει στους ρωμαλέους μηρούς. Ευάριθμες κομψές γραμμώσεις αποτυπώνουν τις πτυχώσεις. Ψυ-

[Εικ. 241]

Θεσσαλονίκη.

Ι. Ν. Προφήτη Ηλία.

*Η Θεραπεία του**Δαιμονισμένου.*

[Εικ. 242]

Θεσσαλονίκη.

Ι. Ν. Προφήτη Ηλία.

Η Βρεφοκτονία.





[Εικ. 243]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Προφήτη Ηλία.
*Αδιάγνωστη αποστοδική
μορφή.*

[Εικ. 244]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Προφήτη Ηλία.
*Ο Αγ. Βαρδαάμ.
Λεπτομέρεια.*

χρά φώτα επιχρίονται σε θερμό διάφανο χρώμα βάσεως, προβάλλοντας τον όγκο. Το πυκνωτό απόπτυγμα στα δεξιά αποδίδεται με φωτοσκίαση ζηλευτή.

Ός προς την απόδοση των προσώπων και των γυμνών μελών του σώματος (εικ. 244) θα έλεγα ότι η συνήθης στην αρχαιότερη «παλαιολόγεια» τέχνη διακοσμητική αποτύπωση των ανατομικών χαρακτηριστικών απουσιάζει από τις τοιχογραφίες του Προφήτη Ηλία. Τα περιγράμματα έχουν χάσει πλέον την ισχύ και τον αυστηρώς περιγραφικό χαρακτήρα, καθώς «ενσωματώνονται» στον καστανόχρωμο προπλασμό. Μάλιστα οι οφθαλμοί πλάθονται μάλλον, παρά σχεδιάζονται. Το ρόδινο σάρκωμα και τα φώτα επιχρίονται με ελευθερία, συνάμα δε πλάθονται μαζί με το χρώμα βάσεως. Η ίδια αντίληψη εκφράζεται και στην απόδοση των γυμνών μελών του σώματος, όπως στα γόνατα στρατιωτών της Βρεφοκτονίας και σε αυτά του Δαιμονισμένου στην ομολογη σκηνή (εικ. 240). Τα γόνατα, και η μυολογία γενικώς, αποδίδεται με τονική διαβάθμιση και όχι με γραμμική περιγραφή. Το αποτέλεσμα της επεξεργασίας αυτής είναι η αίσθηση φυσικότητας.

Τα όσα προείπα οδηγούν στο συμπέρασμα πως οι ζωγράφοι της μονής Βλατάδων και του Προφήτη Ηλία συντάσσονται με την ακαδημαϊκή κλασικίζουσα παράδοση των υψηλού επιπέδου έργων της Θεσσαλονίκης και της Κωνσταντινουπόλεως του πρώτου μισού του 14ου αιώνα. Αυτό αποδεικνύουν η αυστηρή δομή των συνθέσεων, οι κλασικές αναλογίες, η ήπια, ρέουσα και συνδεόμενη με το σώμα πτυχογραφία και τέλος η βούληση για αληθοφάνεια στα πρόσωπα. Ορισμένες δε από τις εικαστικές τους επιλογές εκφράζουν υιοθέτηση τρόπων, ανάλογων αυτών του «Διεθνούς Ρυθμού»²⁴. Η έμφαση στην κίνηση και στήριξη του σώματος, η κατά τρόπον αληθή απόδοση της κόμης, η λεπταίσθητη σχεδίαση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και το σχολαστικό πλάσιμο, αυτό ακριβώς υποσημαίνει: εικαστική ατραπό που υιοθετεί, μαζί με της Κωνσταντινουπόλεως, ανάλογα της υστερογοτθικής τέχνης αιτήματα.

Οι εν λόγω τάσεις, που στη Θεσσαλονίκη εκπροσωπούνται κυρίως από το διάκοσμο του Προφήτη Ηλία, απαντούν και σε άλλα γεωγραφικά τμήματα της Μακεδονίας. Ανάλογο δείγμα, στο Άγιον Όρος αυτή τη φορά, αποτελούν οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στη μονή Βατοπαιδίου (περί το 1371;). Το παρεκκλήσιο ανεγείρεται και εικονογραφείται με τη συνδρομή του σέρβου δεσπότη Ιωάννη Uglješa²⁵.

Οι σπουδαίες αυτές τοιχογραφίες είναι σήμερα επιζωγραφισμένες. Ωστόσο, το νεότερο επίχρισμα έχει αφαιρεθεί σε ορισμένες μορφές, όπως των σεβιζόντων εκατέρωθεν της Παναγίας αγγέλων, στην κόγχη του ιερού Βήματος (εικ. 245), του Γρηγορίου του Παλαμά, δύο στρατιωτικών Αγίων, καθώς επίσης του οσίου Πέτρου του Αθωνίτη και του Συμεών του Θεοδόχου (εικ. 246), στους πεσσούς που στηρίζουν τον τρούλλο.

Μεταξύ των κυριοτέρων γνωρισμάτων της τέχνης του ζωγράφου του παρεκκλησίου είναι η κίνηση και η εναλλαγή των χειρονομιών. Ουδμία μορφή επαναλαμβάνει τις χειρονομίες άλλης. Στις μορφές των στρατιωτικών Αγίων, όπως του Προκοπίου, ο οποίος ανασύρει, σε ανοικτό διασκελισμό, το ξίφος από τη θήκη του, η κίνηση φθάνει στην υπερβολή, προκειμένου να εκφραστεί η ακμαιότης, η αλήθεια και η δραστική ισχύς των Μαρτύρων της Πίστεως. Άλλο γνώρισμα της ζωγραφικής στο βατοπαιδινό παρεκκλήσιο είναι η λεπτότητα στην απόδοση των, πλήρους ευγένειας και ηδύτητας, εφηβικών προσώπων. Στα πρόσωπα και τα γυμνά άκρα τα περιγράμματα έχουν αφομοιωθεί στη φόρμα. Η γραμμή του κάτω βλεφάρου και της σχισμής του στόματος είναι άκρως ανεπαίσθητη. Τα φρύδια αποδίδονται με ελεύθερα στίγματα χρωστήρα. Μαύρο χρώμα υφίσταται μόνον στην κόρη του οφθαλμού. Η υπορόδινη σάρκα απολήγει ομαλώς στα όρια με το φαιοπράσινο, ανοικτού τόνου, χρώμα βάσεως, αφήνοντας ελάχιστο τμήμα του ορατό. Οι ερυθρές σκιαστικές κηλίδες (γλυκασμοί) και τα γραμμικά φώτα επιχρίονται σε δέσμες. Η κόμη πλάθεται με ήπιες υδαρείς, θερμότερες του προπλασμού, γραμμώσεις, χωρίς καμία αναφορά στα καλλιγραφικά ωχρίνα φώτα, τα συνήθη στην παλαιότερη τέχνη. Η φυσικότητα στην κόμη και την τριχοφυΐα αποδίδεται με ακρίβεια στις γεροντικές μορφές των αγίων Πέτρου Αθωνίτη και Συμεών, με τα μαλλιά και τα γένια να ανεμίζουν.

Από τα προρρηθέντα είναι προφανές για ποιο λόγο ο πολύς V. Djurić συσχετίζει το διάκοσμο των Αγίων Αναργύρων με έργα της «σχολής του Morava», κυρίως με τις τοιχογραφίες στη Resava (1418) και το Kalenić (1407-1413). Τις τοιχογραφίες αυτές εντάσσει στο ακαδημαϊκό ρεύμα της Θεσσαλονίκης (Άγιοι Απόστολοι, Προφήτης Ηλίας) και του Μιστρά (Παντάνασσα), δηλαδή με σύνολα που εκπροσωπούν την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, τα δύο τελευταία σε περίοδο που η πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους δεν διασώζει επαρκές υλικό. Ωστόσο, η ποιότητα και ο χαρακτήρας της τέχνης του ζωγράφου που ιστορεί το αγιορείτικο παρεκκλήσιο δεν είναι ταυτόσημος με αυτόν των ζωγράφων των μνημείων της Resava και του Kalenić. Ο απόηχος της υστερογοτθικής ζωγραφικής που φαίνεται να επηρεάζει τα σύνολα της «σχολής του Morava» και η συναφής αδυναμία των ζωγράφων της «σχολής» αυτής να προσδώσουν στις ψευδο-νατουραλιστικές μορφές τους ζωντάνια δεν εκδηλώνεται στις τοιχογραφίες του υπό σχολιασμό παρεκκλησίου²⁶. Κατά την εκτίμησή μου, οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων συνδέονται αμέσως με την Κωνσταντινούπολη, καθώς εντυπωσιακή

[Εικ. 245]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Παρεκκλήσιο
Αγ. Αναργύρων. Αψίδα.
Άγγελοι σεβίζοντες.



[Εικ. 246]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Παρεκκλήσιο
Αγ. Αναργύρων.
Ο Αγ. Συμεών ο Θεοδόχος.



είναι η εξάρτησή τους από έργα, όπως οι τοιχογραφίες του ναού των Δομνηκανών στο Γαλατά, που εξετάστηκαν σε άλλο σημείο της μελέτης. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σχέση των εξεταζόμενων τοιχογραφιών με αυτές της μονής Παντοκράτορος, καθώς τούτο πιστοποιεί ιδίως η μορφή του Συμεών του Θεοδόχου (εικ. 246).

Η εκδοχή του κλασικιστικού ρεύματος που εκφράζουν ο διάκοσμος του ναού του Προφήτη Ηλία και του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων δεν αποτελεί μονόδρομο για τα μνημεία της Μακεδονίας. Οι τοιχογραφίες στο δυτικό τοίχο του εξωνάρθηκα του ναού του Αγίου Γεωργίου στην Ομορφοεκκλησιά Καστοριάς (δ' τέταρτο 14ου αι.)²⁷ υιοθετούν παράλληλη εικα-

στική ατραπό, οικεία μάλιστα στο χώρο των εικόνων του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα.

Στο χώρο αυτό σώζεται μέρος της μεσαιάς ζώνης εικονογραφήσεως, με τα θαύματα του Χριστού, η χαμηλή ζώνη του δυτικού τμήματος, με ολόσωμες οσιακές μορφές και στο βόρειο τμήμα μέρος της Κλίμακας των Αρετών. Η ζώνη με τους μοναχούς Αγίους, η μορφή του Προδρόμου στην ΝΔ γωνία και πιθανώς η παράσταση της Κλίμακας των Αρετών ανήκει σε έτερο ζωγράφο, το ύφος του οποίου μοιάζει «ξένο» για την περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας. Οι «κλειστού» περιγράμματος μορφές είναι σχεδιασμένες σε ραδινές αναλογίες, με άκρα λεπτά. Η πυχολογία είναι αυστηρή, χωρίς τονικές εντάσεις και σε χρώματα φαιά, κατά το σύνθη. Τα πρόσωπα καλύπτει μέλας ελαιόχρους προπλασμός. Επ' αυτού επιχρίεται ώχρινη, ψυχρή και άτονη σάρκα, καλύπτουσα μόνον τα εξέχοντα σημεία. Έντονα λευκά φώτα τοποθετούνται στα πρόσφορα σημεία του προσώπου, της κόμης και των γενιών, που σε συνδυασμό με το κλασικό σχέδιο και το βαρύθυμο ύφος, δίνουν στις μορφές αίσθηση απόκοσμη.

Οι στιλιστικές καταβολές του ζωγράφου δεν είναι εύκολο να επισημανθούν. Στη Μακεδονία του ύστερου 14ου αιώνα δεν απαντά ανάλογου ύφους μνημειακό έργο, μολονότι η δουλειά του ζωγράφου προϋποθέτει τόσο το έργο του Καλλιέργη στη Βέροια όσο και αυτό του Μιχαήλ Αστραπά στο Ξυζερ. Όμοια στιλιστικά χαρακτηριστικά απαντούν στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στο Μιστρά. Και τούτο δεν είναι χωρίς σημασία. Η τεχνική, ωστόσο, του ζωγράφου της Ομορφοεκκλησιάς, δηλαδή η χρήση κωνόσχημου χρωστήρα στην κατασκευή του προσώπου και οι χαράξεις για την απόδοση των πτυχώσεων, σε συνδυασμό με το ύφος του, υποδηλώνει σαφώς τη σχέση της ζωγραφικής του με εικόνες του ύστερου 14ου αιώνα, που συντάσσονται με τον κλασικισμό της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως». Αναφέρω ενδεικτικώς την εικόνα του Προδρόμου της μονής Χιλανδαρίου²⁸, η οποία ταυτίζεται υφολογικώς με τη μορφή του Βαπτιστή στη ΝΔ γωνία του νάρθηκα, και την περιφημη εικόνα με το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας στο Λονδίνο²⁹, όπου οι οσιακές μορφές της χαμηλής ζωής φέρουν όμοια γνωρίσματα με αυτά των ομόλογων μορφών στο καστοριανό μνημείο.

Εκτός των ορίων της βυζαντινής επικράτειας το κλασικίζον ρεύμα της Βασιλεύουσας διαδίδεται στη Σερβία του Στέφανου Uroš IV Dušan (1331-1355), στο κορυφαίο, μετά τη μονή της Χώρας, και ίσως στο πλέον σημαντικό, για την εξέλιξη της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου, σύνολο της εποχής: στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Dečani (1346/47)³⁰.

Ο διάκοσμος αυτός έχει απασχολήσει πλήθος έγκριτων ερευνητών και έχουν για αυτόν ειπωθεί τόσα πολλά, που η αναλυτική εδώ εξέταση φαίνεται περιττή. Εντούτοις, πρόκειται για μνημείο με υψηλή καλλιτεχνική αξία, που έχει ακόμη να προσφέρει πλείστα όσα στην ιστορική έρευνα.

Στο καθολικό της μονής Dečani πλήθος αφηγηματικών σκηνών και μεμονωμένων μορφών παρατάσσονται στους τοίχους κατά ζώνες. Εννοείτε πως η σφοδρή ανάγκη για αφήγηση, και μάλιστα πληθωρική, σε συνδυασμό με τον άκριτο εμπλουτισμό των παραστάσεων με ανθρώπινες μορφές, αφανίζει την αίσθηση του μνημειώδους και της ρυθμικής οργανώσεως. Επιπλέον δυσκολεύει την ανάγνωση, όπως και στα έργα του Μιχαήλ Αστραπά.

Το αρχιτεκτονικό και ορεινό σκηνικό εκτείνεται σε δύο διαστάσεις (εικ. 247). Η δισδιάστατη εντύπωση εντείνεται από το γεγονός ότι ο πρωτομάστορας της εικονογραφήσεως χρησιμοποιεί χρώματα φαιάς ποιότητας, τα οποία επιχρίει εκ περιτροπής, χωρίς εναλλαγές στην τονικότητα και με σταθερή απόληξη στο λευκό. Με τούτο εννοώ ότι το ύψος του τόνου στο διάκοσμο του σερβικού μνημείου δεν κυμαίνεται κατά περίπτωση, ως είναι το ορθό. Αυτός δε είναι ο λόγος που οι τοιχογραφίες μοιάζουν άτονες και επίπεδες, εκ πρώτης όψεως. Πάντως οι βαθμίδες των ορεινών όγκων είναι κυβισμένες, σε διαγώνια διάταξη και χρώμα γεώδες. Πλήθος φανταστικών και εξεζητημένων οικοδομημάτων κοσμεί τις αφηγηματικές σκηνές, με εμφανή ενίοτε τη βούληση του ζωγράφου για δημιουργία εντυπώσεως εσωτερικού χώρου. Ειδοποιό γνώρισμα της τέχνης του είναι ο χαμηλός ορίζοντας και τα «διάτρητα» αρχιτεκτονήματα (αψίδες, τοξοστοιχίες κ.α.), επινόηση που δίνει την εντύπωση της αφ' υψηλού παρατηρήσεως των πραγμάτων.

Η σχέση σκηνικού χώρου και μορφών είναι τυπική. Πολλές μορφές ομοιάζουν «μετέωρες» στο χώρο³¹, όπως ακριβώς στη μονή της Χώρας, διότι η γραμμή του εδάφους ή του δαπέδου χαράζεται κάτωθεν των πελμάτων αυτών. Τονίζω το παράδοξο της πλημμελούς τούτης πρακτικής, επειδή ο ζωγράφος και πρωτομάστορας της μονής Dečani³² εμφανίζεται ικανότατος σε άλλες περιπτώσεις, τόσο στην εκμετάλλευση των διαθέσιμων επιφανειών όσο και στην αποτύπωση των διαστάσεων του χώρου, διά μέσου της φωτοσκιάσεως. Στη σκηνή της Σταυρώσεως του Χριστού³³, δείγματος χάριν, τείχος κλείνει



[Εικ. 247]
I.M. Dečani.
Καθολικό.
*Ο Χριστός διδάσκει
τους Μαθητές.*

τη θέα προς το βάθος. Οι επάλλξεις της χαμηλής ζώνης ρίχνουν (διπλή) σκιά στα πλάγια. Επίσης, στο σφαιρικό τρίγωνο του τρούλλου, όπου εικονίζεται ο ευαγγελιστής Ιωάννης με τον Πρόχορο στο σπήλαιο της Πάτμου³⁴, αποδίδεται ιδιάζοντος τύπου «ερριμένη» σκιά, όπισθεν των υποποδίων και κάτωθεν των θρανίων. Η δε χροιά αυτής είναι ταυτόσημη και συνεχής με το χρώμα βάθους του σπηλαίου.

Στο καθολικό της μονής Dečani η αίσθηση των διαστάσεων του χώρου ενισχύεται με τους επιτηδευμένους χιασμούς των ανθρώπινων μορφών. Είναι δε άκρως εντυπωσιακό ότι πλήθος από τις ρωμαλέες αυτές μορφές σχεδιάζονται σε ασυνήθεις, στην προ του 1300 παράδοση, στάσεις. Οι συγκεκριμένες πόζες ορίζουν το χώρο δράσεως, ως χώρο τριών διαστάσεων, με την εγκάρσια διάσταση πεπερασμένη. Εννοείτε πως η απόδοση δεν είναι πάντοτε επιτυχής, εάν κρίνει κανείς το ζωγράφο με τα μέτρα της ιταλικής Αναγεννήσεως ή του γαλλικού Κλασικισμού. Αλλά κάτι τέτοιο δεν θα ήταν ορθό. Για τα δεδομένα της τέχνης της ΝΑ Ευρώπης και Μεσογείου του 14ου αιώνα, οι σχεδιαστικές πρωτοβουλίες του καλλιτέχνη της Dečani αποτελούν κορυφαίο επίτευγμα.

Θα καταθέσω ορισμένα παραδείγματα που υποδηλώνουν τη σφοδρή του επιθυμία για πραγμάτωση της μορφής, ως προσδιοριστικής των διαστάσεων του χώρου. Χαρακτηριστική είναι η αντικίνηση, με το άνετο και στάσιμο σκέλος, στον ολόσωμο Χριστό του δυτικού τοίχου και στον Χριστό στην παράσταση όπου Αυτός διδάσκει στο ιουδαϊκό Ιερό³⁵. Στη σκηνή του Απαγχονισμού του Ιούδα, ο αυτόχειρας εικονίζεται με το κεφάλι και τους μπρούς ορατούς εκ του πλαισίου, ενώ η ράχη του είναι ορατή κατ' όψη³⁶. Στη σκηνή του Λιθοβολισμού του Πρωτομάρτυρα Στέφανου ένας εκ των βαλλόντων λίθους εικονίζεται έχοντας τα νώτα στραμμένα προς το θεατή. Η αριστερή του κνήμη είναι ορατή εκ των οπίσω. Το δε πρόσωπο του ανδρός κρύπτεται σχεδόν.

Στις τοιχογραφίες της μονής Dečani θαυμασμό προκαλεί επίσης η πρόθεση του ζωγράφου να σχεδιάσει κατά φύση. Λαμπρό παράδειγμα, η σχεδίαση των τερόντων που συνδέουν τους μπρούς με τις κνήμες, ιδίως όταν αυτές είναι ορατές σε κατατομή, και των οστών του στέρνου. Αλλά και τα γόνατα αποδίδονται κυρίως με τονική διαβάθμιση, όπως στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης. Αξιοσημείωτη είναι η σύνθεση της Αποκαθλώσεως του Χριστού (εικ. 248). Εδώ, ο ζωγράφος ακολουθεί σπάνια εικονογραφική παράδοση, γνωστή ήδη στο 12ο αιώνα³⁷: ο Ιωσήφ Αριμαθείας και ο Νικόδημος απουσιάζουν. Αντί αυτών, νέοι άνδρες αποκαθλώνουν το σώμα του Ιησού, όχι όμως με το συνήθη στην εικονογραφία τρόπο. Το νεκρό σώμα του Κυρίου πέφτει στον ώμο του νεαρού κοντόσωμου άνδρα, με τρόπο φυσικό. Τα πόδια και ο κορμός του Χριστού λυγίζουν, το κεφάλι γέρνει από το βάρος, το χέρι κάμπτεται. Χαρακτηριστική της ρεαλιστικής προθέσεως του ζωγράφου, όσο και εντυπωσιακή, είναι επίσης η σχεδίαση της «ξηράς χειρός» ανδρός στην παράσταση της σχετικής θεραπείας του Χριστού (εικ. 249). Ο βραχίονας ιστορείται τεταμένος, η παλάμη όμως κάμπτεται, με τρόπο ανάλογο των κυρτωμένων άκρων παραπληγικών ατόμων. Στην παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού (εικ. 250) ένας εκ των Αποστόλων εικονίζεται υπό γωνία, σχεδόν με τα νώτα προς τον Ιησού. Ο μαθητής του Χριστού κοιτά τον ουρανό με το κεφάλι ριγμένο πίσω. Η επιλογή της γωνίας οράσεως «υποχρεώνει» το θεατή να δει μέρος μόνον της δεξιάς πλευράς, τους ρώθωνες και τη γνάθο, και μάλιστα εκ των κάτω. Η σιαγόνα δε και οι μυώνες του λαιμού σχεδιάζονται με ανατομική ακρίβεια. Τούτο προκαλεί έκπληξη, αλλά δεν είναι το μόνον: η απόδοση των αυτιών είναι πλέον θαυμαστή. Ο ζωγράφος αποδίδει τους λοβούς και τις διπλές έλικες με σχολα-



[Εικ. 248]
Ι.Μ. Dečani.
Καθολικό.
*Η Αποκαθήλωση
του Χριστού.*

λώσεως του Χριστού (εικ. 248). Εδώ, ο ζωγράφος ακολουθεί σπάνια εικονογραφική παράδοση, γνωστή ήδη στο 12ο αιώνα³⁷: ο Ιωσήφ Αριμαθείας και ο Νικόδημος απουσιάζουν. Αντί αυτών, νέοι άνδρες αποκαθλώνουν το σώμα του Ιησού, όχι όμως με το συνήθη στην εικονογραφία τρόπο. Το νεκρό σώμα του Κυρίου πέφτει στον ώμο του νεαρού κοντόσωμου άνδρα, με τρόπο φυσικό. Τα πόδια και ο κορμός του Χριστού λυγίζουν, το κεφάλι γέρνει από το βάρος, το χέρι κάμπτεται. Χαρακτηριστική της ρεαλιστικής προθέσεως του ζωγράφου, όσο και εντυπωσιακή, είναι επίσης η σχεδίαση της «ξηράς χειρός» ανδρός στην παράσταση της σχετικής θεραπείας του Χριστού (εικ. 249). Ο βραχίονας ιστορείται τεταμένος, η παλάμη όμως κάμπτεται, με τρόπο ανάλογο των κυρτωμένων άκρων παραπληγικών ατόμων. Στην παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού (εικ. 250) ένας εκ των Αποστόλων εικονίζεται υπό γωνία, σχεδόν με τα νώτα προς τον Ιησού. Ο μαθητής του Χριστού κοιτά τον ουρανό με το κεφάλι ριγμένο πίσω. Η επιλογή της γωνίας οράσεως «υποχρεώνει» το θεατή να δει μέρος μόνον της δεξιάς πλευράς, τους ρώθωνες και τη γνάθο, και μάλιστα εκ των κάτω. Η σιαγόνα δε και οι μυώνες του λαιμού σχεδιάζονται με ανατομική ακρίβεια. Τούτο προκαλεί έκπληξη, αλλά δεν είναι το μόνον: η απόδοση των αυτιών είναι πλέον θαυμαστή. Ο ζωγράφος αποδίδει τους λοβούς και τις διπλές έλικες με σχολα-



[Εικ. 249]
I.M. Dečani.
Καθολικό.
*Η Θεραπεία της
ξηρανθείσης χειρός.*

[Εικ. 250]
I.M. Dečani.
Καθολικό.
*Η Ανάληψη του Χριστού.
Λεπτομέρεια.*

οτική ακρίβεια (εικ. 251). Το ίδιο ισχύει και για τον ομφαλό του γυμνού Εσταυρωμένου.

Είναι προφανές ότι για να σχεδιασθεί ένα αυτί ή ένα κεφάλι με ανατομική συνέπεια και μάλιστα σε άξονα εγκάρσιως διαγώνιο στο χώρο προϋποθέτει παρατήρηση. Λέγοντας *παρατήρηση* εννοώ όχι μόνον αφιέρωση χρόνου, εκ μέρους του καλλιτέχνη, στην οπτική εξέταση ενός πραγματικού αντικειμένου αλλά και τη βούλησή του να «υποχρεώσει» κάποιον ή κάτι να σταθεί εμπρός του, ως μοντέλο προς σπουδή. Είναι βέβαιο πως ο ζωγράφος της Dečani έχει αφιερώσει χρόνο στην παρατήρηση και σχεδίαση *εκ του φυσικού*, σχεδιάζοντας δηλαδή το κεφάλι ή το αυτί κάποιου συνεργάτη του ίσως, που είχε την καλοσύνη να ποζάρει. Ασφαλώς το γεγονός αυτό είναι εξόχως εντυπωσιακό για τα δεδομένα του Βυζαντίου, αλλά θα αποδείξω πως δεν είναι το μόνο.

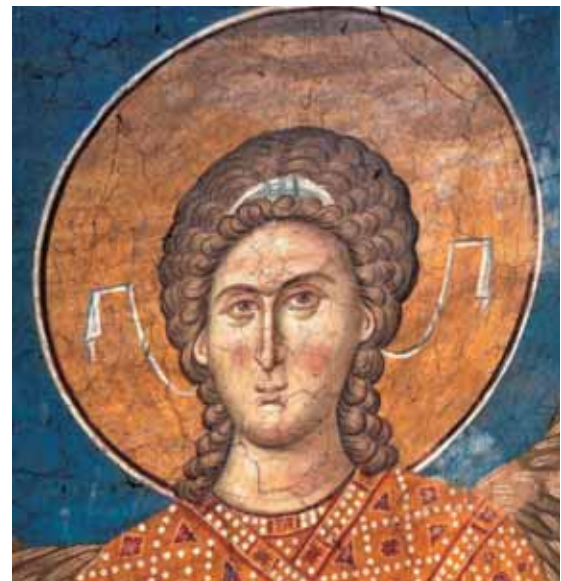
Ως προς την απόδοση των προσώπων ο σπουδαίος ζωγράφος του σερβικού μνημείου επιχειρεί να αναδείξει τη φυσικότητα της μορφής, βεβαίως εντός των ορίων του ακαδημαϊσμού της παλαιολόγειας περιόδου. Λαμπρά δείγματα της τέχνης του είναι η μορφή της ολόσωμης Παναγίας και των συνοδών της αγγέλων στην αψίδα του Βήματος (εικ. 252), και οι μορφές των Αγίων Θεοδώρου του Στρατηλάτη και Ιωάννη του Βαπτιστή, στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Στις εν λόγω μορφές το χρώμα βάσεως έχει συναφή χροιά με τα σαρκώματα, επιχρίεται δε σε τόνο ανοικτό, δηλαδή με μικρή τονική διαφορά από τις κηλίδες σάρκας. Η τελευταία εκτείνεται σε όλο σχεδόν το διαθέσιμο χώρο, απολήγοντας ομαλώς στον προπλασμό, στα όρια του σχήματος. Η σκίαση είναι απύσχα, για αυτό και τα πρόσωπα φαίνονται ωσάν επίπεδα, παρά τη φυσιοκρατική τους ποιότητα. Οι γραμμές που ορίζουν τα εξωτερικά περιγράμματα, τα ανατομικά χαρακτηριστικά και την τριχοφυΐα είναι κομψοεπείς, ενίοτε αδιόρατες και, το σημαντικότερο, δομικώς συνδεδεμένες με το χρώμα βάσεως. Δηλωτική, ως προς αυτό, είναι η περιορισμένη χρήση μαύρου χρώματος σε αυτές. Το ίδιο ασαφείς είναι και οι γραμμικές κηλίδες φωτός, επειδή ακριβώς προκύπτουν οργανικώς από το σάρκωμα, χωρίς ένταση. Η απόδοση της κόμης είναι επίσης αβρή και αληθοφανής, με βραχείς καμπύλες λεπταίσθητες γραμμές, φωτεινές και σκοτεινές, να δηλώνουν το τριχωτό.

Όσον αφορά, τέλος, στην πτυχογραφία θα έλεγα πως στο καθολικό της μονής Dečani αυτή έχει φθάσει σε επίπεδο υψηλό, από το οποίο η εφεξής ζωγραφική στη ΝΑ Ευρώπη δεν θα μπορέσει απαγκιστρωθεί και να το ξελίξει. Στους προφήτες του τρούλλου³⁸, με τα ογκώδη σώματα και τις εξζητημένες στάσεις, η ζωγραφική πτυχώσεων είναι προσεγγιμένη και χαρα-



[Εικ. 251]
I.M. Dečani.
Καθολικό.
*Ο Αγ. Προκόπιος.
Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 252]
I.M. Dečani.
Καθολικό. Αψίδα.
Μορφή αγγέλων. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 253]
I.M. Dečani.
Καθολικό. Τρούλλος.
Ο προφήτης Ησαΐας.



κτηριστική της ποιότητας του πρωτομάστορα. Τα ενδύματα, δίχρωμα ενίοτε, εφαρμόζουν στο σώμα κατά περίπτωση. Η εφαρμογή αυτή είναι πειστική, καθόσον το ένδυμα και οι πτυχώσεις «διαβάζουν» το υποκείμενο τμήμα του σώματος. Λόγου χάριν, στη μορφή του Ησαΐα (εικ. 253)³⁹ το δεξί χέρι διαγράφεται λεπτομερώς κάτωθεν του ιματίου. Οι σκοτίες των πτυχώσεων είναι λεπτές και κομψές, ενσωματωμένες στη φόρμα. Σε πολλά σημεία των ενδυμάτων οι πτυχώσεις διαθέτουν όγκο, που θυμίζει την αντίστοιχη ιταλική πρακτική, ιδιαίτερος σε αυτές που εκτείνονται από ένα τμήμα του σώματος σε άλλο. Το φως ρέει ομαλώς, χωρίς ένταση, στα τμήματα εκείνα που προβάλλονται και ατονεί σε εκείνα που εισέχουν. Με τον τρόπο αυτό ορίζεται ο όγκος και η απόσταση που χωρίζει το «μπροστά» και το «πίσω».

Εντέλει, ειδοποιό γνώρισμα της τέχνης του πρωτομάστορα των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής Dečani, πέραν της αφηγηματικής διαθέσεως του εικονογραφικού προγράμματος και των φιλοπρόοδων επινοήσεών του, σχετικώς με την κίνηση στο χώρο και την *εκ του φυσικού* σχεδίαση, είναι η κλασικίζουσα,

γραμμική εν πολλοίς, εξιδανίκευση της φόρμας και η αβρή της διαχείριση. Μάλιστα τούτο είναι εξόχως εμφανές στις εικόνες του τέμπλου του καθολικού, όπως αυτή με τον ολόσωμο Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή. Η εικόνα αυτή, η οποία προφανώς ανήκει στο χρωστήρα του ζωγράφου του καθολικού, μαρτυρεί για την μητροπολιτικής προελεύσεως αβρότητα.

Το ανωτέρω γεγονός καθιστά φανερή τη σχέση του υπό σχολιασμό χρωστήρα με έργα της πρώτης εικοσαετίας του 14ου αιώνα, όπως οι τοιχογραφίες του κύριου ζωγράφου στην Παναγία Ljeviška, αυτές του Μιχαήλ Αστραπά στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, και βεβαίως τα ψηφιδωτά και οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη. Ασφαλώς, η στενή σχέση του πρωτομάστορα της μονής Dečani με τα ανωτέρω έργα υποδηλώνει τη σπουδή του στον ελληνικό χώρο.

Από τη Dečani και μετά η ζωγραφική στη Σερβία θα ακολουθήσει νέες ατραπούς, όχι απαραίτητως λαμπρές. Σαράντα έτη περίπου μετά φιλοτεχνούνται μνημειακά σύνολα στην επικράτεια του, υποτελούς στους Οθωμανούς, ηγεμόνα Marko (1371-1395), γνωστού στην ηρωική δημώδη παράδοση των Σέρβων, ως Marko Kraljević⁴⁰. Ένα εξ αυτών θα με απασχολήσει: οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ανδρέα στην παρόχθια ζώνη του ποταμού Treška (1388/9). Τις τοιχογραφίες αυτές, με τις επιγραφές τους γραμμένες στα ελληνικά, υπογράφει ο σπουδαίος ζωγράφος της εποχής, μητροπολίτης Ιωάννης. Πρόκειται για βαθύ γνώστη της τέχνης του 14ου αιώνα και εισηγητή του κλασικίζοντος ιδιώματος της Κωνσταντινουπόλεως στη σφαίρα επιρροής του βασιλιά Marko⁴¹.

Ο επίσκοπος Ιωάννης διαχειρίζεται το σκηνικό βάθος, συμφώνως προς τις επιταγές της τέχνης της πρωτεύουσας του Βυζαντίου, όπως αυτή εκφράζεται στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βλατάδων και του Προφήτη Ηλία. Τα όρνη αποδίδονται με διάθεση πλαστική, χωρίς έντονα φώτα και αιχμηρά επάρματα. Τα περίτεχνα αρχιτεκτονήματα που σχεδιάζει, λόγου χάριν στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου (εικ. 254) και του Νηπιήρος, ανέρχονται σε ύψος ικανό. Ενίοτε οι μορφές παρεκκλίνουν από τον κλασικό κανόνα. Η διάθεση για κίνηση και εκζήτηση είναι εμφανής στη στάση του σώματος. Θαυμαστό είναι το *contraposto* του Χριστού της Βαπτίσεως⁴², οι υπό γωνία και ορατές από τα νώτα μορφές, καθώς και η προοπτικώς διατυπωμένη μορφή Αποστόλου στην Προσευχή στη Γεσθημανή, με ορατό μόνον το τριχωτό της κεφαλής του⁴³. Η κίνηση προβάλλεται επίσης στο σχέδιο της κόμης και της τριχοφυΐας, που παραπέμπει σε μορφές, όπως ο Ιωάννης ο Πρόδρομος στο παρεκκλήσιο της μονής Βλατάδων (εικ. 239), και, τέλος, στην πολύπλοκη ροή των πτυχώσεων και των αναδιπλώσεών τους. Στην επεξεργασία των ενδυμάτων η συνήθης στην «παλαιολόγεια» παράδοση διαδικασία, με τις βαθμιαίως



[Εικ. 254]
Treška.
Ι. Ν. Αγ. Ανδρέα.
Ο Μυστικός Δείπνος.



μειούμενες ταινίες φωτός (λάμματα), παραθεωρείται και αντικαθίσταται με ενιαίες φωτεινές φόρμες, που ατονούν στη σκιά-προπλασμό. Στις τοιχογραφίες της Treška η τεχνική αυτή δημιουργεί ψευδαίσθηση όγκου, εκφράζοντας πρωτοποριακές τάσεις, που έλκουν την καταγωγή από το χρωστήρα του κύριου ζωγράφου της μονής Dečani. Το πλάσιμο των προσώπων βασίζεται επίσης στην παράδοση των τοιχογραφιών της μονής Βλατάδων και του Προφήτη Ηλία, καθώς σε καστανόχροο βάθος επιχρίονται ωχρορόδινα σαρκώματα, ενίοτε περιορισμένα. Τούτα δέχονται δίκτυο γραμμικών φωτών, το οποίο, σημειωτέον, προκαλεί εντύπωση ιριδισμού και λάμψεως μεταλλικής (εικ. 255). Τα χαρακτηριστικά αυτά απαντούν και στην εξαιρετη εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα από το εικονοστάσιο του καθολικού της Μεταμόρφωσης στη μονή Zrze στην Prilep⁴⁴, που ανήκει προφανώς στο χρωστήρα του Ιωάννη.

[Εικ. 255]
Treška.
Ι. Ν. Αγ. Ανδρέα.
Ο Αγ. Πέτρος Αδελφονδρείας.
Λεπτομέρεια.

Ο V. Djurić συνδέει την τέχνη του ζωγράφου της Treška με ζωγράφους της περιοχής, όπως αυτόν που ιστορεί τον κύκλο του «Ακαθίστου» στη μονή Markon, το ζωγάφο του ναού του Αγίου Νικολάου στο Šiševski (τέλν 14ου αι.), αυτόν που εικονογραφεί το ναό του Liplian στο Kosono (τέλν 14ου αι.), αλλά και με τον κύριο ζωγράφο στο Lespono⁴⁵. Εντούτοις, η στυλιστική σχέση των ανωτέρω μνημείων με αυτό του Αγίου Ανδρέα είναι επιφανειακή, καθώς αφορά σε ήσσονος σημασίας μοτίβα, αγαπητά στην περιοχή των Σκοπίων και της Αχρίδας. Ο ζωγράφος Ιωάννης είναι ενήμερος σε όσα εφαρμόζονται την εποχή αυτή σε τοιχογραφίες και εικόνες της Θεσσαλονίκης, κλασικιστικού ύφους,

γεγονός που υποδηλώνει πως είναι μέλος του καλλιτεχνικού δυναμικού που ακολουθεί το ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως.

Τις τάσεις αυτές, που στη Μακεδονία εκπροσωπεί ο διάκοσμος του ναού του Προφήτη Ηλία και στην περιοχή του Prilep οι τοιχογραφίες στην Τρεžκα, στη βόρεια Σερβία εκφράζει η «σχολή του Μοράνα» (1371-1459), αν και με τρόπο ιδιότυπο⁴⁶. Πρόκειται για κέντρο πολιτικό και καλλιτεχνικό που αναπτύσσεται στα βόρεια της χώρας, εξαιτίας της επελάσεως των Οθωμανών. Στο κέντρο αυτό διαμορφώνεται ιδιότυπη και εξεζητημένη κουλτούρα, μάλλον κοσμικού χαρακτήρα, με σαφείς αναφορές αφενός στην καλαισθησία της Κωνσταντινουπόλεως και αφετέρου σε αυτήν της Δυτικής Ευρώπης.

Οι τοιχογραφίες στο καθολικό μονής Καλενιέ, που σεμνύνεται στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (1407-1413), θεωρούνται, όχι αδίκως, το σπουδαιότερο εικαστικό σύνολο της «σχολής του Μοράνα». Τα έξοδα για την οικοδόμηση της μονής και βεβαίως για τη διακόσμηση του καθολικού καταβάλει ο Πρωτοβεσιτάριος Bogdan, στενός συνεργάτης του ηγεμόνα των Σέρβων, Stefan Lazarević (1402-1427)⁴⁷. Δυστυχώς, η διατήρηση του επιτοίχιου τούτου συνόλου είναι αποσπασματική.

Έχει προταθεί πως οι εν λόγω τοιχογραφίες ανήκουν στο χρωστήρα του μικρογράφου Radoslav από την Dalsa, έργο του οποίου είναι το περίφημο τετραευάγγελο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ρωσίας στην Αγία Πετρούπολη (1429)⁴⁸. Ανεξαρτήτως της ακρίβειας της ανωτέρω αποδόσεως, οι τοιχογραφίες στη μονή Καλενιέ έχουν δεχθεί ποικίλες ερμηνείες, εν πολλοίς αντιφατικές. Λόγου χάριν, θεωρείται πως σε αυτές φθάνει ο απόηχος της τέχνης της μονής της Χώρας⁴⁹. Τούτο όμως είναι συμπτωματικό ή πλάγιο. Ο ζωγράφος του Καλενιέ εκφράζει άλλη ιστορική και εικαστική πραγματικότητα. Η τέχνη του έχει άμεση συνάφεια με έργα, όπως η γραπτή διακόσμηση στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται περίτρανα από πολλές εικονογραφικές ομοιότητες και λεπτομέρειες (εικ. 256). Ωστόσο, δεν πρόκειται για το ίδιο συνεργείο. Θα έλεγα πως η τέχνη του μάστορα των τοιχογραφιών της μονής Καλενιέ είναι ιδιαίτερος επιτηδευμένη και χωρίς την πνοή της ζωγραφικής του Προφήτη Ηλία.

Τα χρώματα στο γραπτό διάκοσμο του καθολικού της μονής Καλενιέ είναι γεώδη, κατά τον τύπο που παραδίδει η βυζαντινή παράδοση και ειδικότερα ο διάκοσμος των Αγίων Αποστόλων και του Προφήτη Ηλία στη Θεσσαλονίκη. Μέλαν χρώμα καλύπτει το ουδέτερο βάθος άνωθεν του τοπίου και περι-

[Εικ. 256]

Καλενιέ.

Ι. Μ. Καθολικό.

*Η Απογραφή Θεοτόκου
και Ιωσήφ Μνήστορος.*



τις μεμονωμένες μορφές. Λίγα θερμά αμιγή και λίγα γαλάζια, με σοφή αντιστοίχιση, προσφέρουν ένταση στο εικονογραφικό σύνολο. Η διάθεση του καλλιτέχνη για χρώμα εκφράζεται κυρίως στα ενδύματα, όπου επικρατεί η διχρωμία, ήτοι ο συνδυασμός συμπληρωτικών ή αρμονικών μεταξύ τους χρωμάτων. Ας σημειωθεί, τέλος, η χρήση φύλλων χρυσού σε διακοσμητικές λεπτομέρειες, η οποία συντελεί στον εντυπωσιασμό διά μέσου της λάμψης και της χρωματικής ποικιλίας.

Στο Καλενιό η αφήγηση πραγματοποιείται σε συνεχείς ζωφόρους. Επισημαίνεται πως ο ζωγράφος μειώνει στο ελάχιστο τη χρήση διακοσμητικών θεμάτων στις νεκρές για εικονογράφηση επιφάνειες, ενισχύοντας ούτω την αίσθηση της ενότητας του διακόσμου. Το ορεινό και αρχιτεκτονικό σκηνικό είναι τυπικό, με τα αξονομετρικά σχεδιασμένα κτήρια και τις πολλαπλές οπτικές γωνίες. Παρά ταύτα, το εμβαδόν που το τοπίο

καλύπτει στις συνθέσεις και η αναλογία (1:2) προς τις ανθρώπινες μορφές προκαλεί εν γένει εντύπωση βάθους. Οι ανθρώπινες φιγούρες είναι ραδινές και εξιδανικευμένες. Στα ενδύματα η ροή των πτυχώσεων, παρά τη γραμμικότητά τους, συμφωνεί με τη θέση και κίνηση του σώματος. Ο όγκος του υπό τα ιμάτια σώματος αλλά και των πτυχών αναδεικνύεται με ομαλή, και όχι βαθμιδωτή, διαβάθμιση προς το λευκό φως (εικ. 257). Η απουσία εντάσεως στη φωτοσκίαση των ενδυμάτων και η ευαισθησία στη διατύπωση των πτυχώσεων δίνει συχνότατα την εντύπωση φυσικότητας. Η εν λόγω φυσικότητα υλοποιείται και στα σωζόμενα πρόσωπα, σε υψηλότερο μάλιστα βαθμό. Σε πρόσωπα, όπως αυτά στην παράσταση του Γάμου εν Κανά ή αυτό του Αγίου Παντελεήμονος (εικ. 258) και εν γένει στα πρόσωπα



της χαμηλής ζώνης, η σάρκα σβήνει ομαλώς και χωρίς εντάσεις στον προπλασμό. Η εκζήτηση στο πλάσιμο και η φυσικότητα στην τριχοφυΐα, σε συνδυασμό με τα ασθενή περιγράμματα και τη χαλαρή αρμογή των επιπέδων, δηλώνει την επίδραση στο εξεταζόμενο έργο του μανιερισμού της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτός εκφράζεται στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, κυρίως δε στο αθωνικό παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων. Αφετέρου η τεχνική του εμφανίζει αναλογίες με τους παρωχημένους στο 15ο αιώνα τρόπους της υστερογοθικής τέχνης, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής στο Morava⁵⁰.

Θα έλεγα, προς τούτοις, πως όλες οι ανωτέρω εικαστικές επιλογές πραγματώνονται εντός των ορίων της ψευδο-νατουραλιστικής αντιμετώπισης της μορφής και της αυλικής εντυπωσιοθηρίας που επιδιώκει, με τη χρήση φύλλων χρυσού και Lapis Lazuli, να εκφράσει το κοσμοπολίτικο περιβάλλον του υποτελούς συνεργάτη των Οθωμανών, Stefan Lazarević και τις πολιτικές του βλέψεις, για προσεταιρισμό Δυτικών



[Εικ. 257]

Καλενιό.

Ι. Μ. Καθολικό.

*Το όνειρο του μνηστορος
Ιωσήφ. Λεπτομέρεια.*

[Εικ. 258]

Καλενιό.

Ι. Μ. Καθολικό.

*Ο Αγ. Παντελεήμων.
Λεπτομέρεια.*

συμμάχων⁵¹. Το αποτέλεσμα είναι μάλλον απογοητευτικό, διότι η εκζήτηση και η ανάμιξη αλλότριων τεχνοτροπικών στοιχείων δεν επιφέρει πάντοτε πρόοδο. Ως εκ τούτου, οι μορφές στο καθολικό της μονής του Ευαγγελισμού στο Καλενίτς δεν αποπνέουν ζωντάνια, ομοιάζουν ξύλινες και άψυχες, τουλάχιστον με τα κριτήρια του σημερινού παρατηρητή.

Σχέση με την καλλιτεχνική παράδοση της Θεσσαλονίκης, ιδίως με το γραπτό διάκοσμο του Προφήτη Ηλία, τεκμηριώνει επίσης το ιδίωμα των τοιχογραφιών ενός άλλου μοραβικού μνημείου: οι τοιχογραφίες του καθολικού της Αγίας Τριάδος στη μονή Resava (Manasija) (1407-1418), που είναι καθίδρυμα του Stefan Lazarević⁵².

Εδώ, δύο κύριοι ζωγράφοι επιδιώκουν να εκφράσουν τις αισθητικές απαιτήσεις του αριστοκρατικού περιβάλλοντος του ηγεμόνα. Ο πρώτος ζωγράφος υιοθετεί ύφος ανάλογο με αυτό του ζωγράφου του Καλενίτς, επιχειρεί δηλαδή να αποδώσει τα πρόσωπα κατά τρόπον αληθή, αλλά χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Πάντως σε σχέση με το Καλενίτς, τα πρόσωπα στη Manasija είναι ανώτερης ποιότητας. Στην πτυχολογία η ροή και η φορά των πτυχώσεων αποδίδεται με αξιοσημείωτη δόση φυσικότητας. Τα φωτεινά επίπεδα απολήγουν βαθμιαίως στη σκιά-προπλάσμα, δημιουργώντας αίσθηση όγκου. Η επινόηση αυτή απαντά ήδη στο καθολικό της μονής Dečani, ιδιαιτέρως σε προφίτες του τρούλλου, καθώς επίσης στο έργο του μητροπολίτη Ιωάννη, όπως έδειξα.

Η τέχνη του δεύτερου ζωγράφου της μονής Resava είναι κατώτερης ποιότητας. Αν και είναι εξοικειωμένος με τους «παλαιολόγειους» τρόπους, όπως τουλάχιστον αυτοί επιβιώνουν στον καιρό του, η ζωγραφική του κυριαρχείται από «αφελή» στοιχεία, τα οποία τον συνδέουν με πλήθος άλλων διακοσμήσεων, επαρχιακού χαρακτήρα. Ο ζωγράφος αυτός εκφράζει κοινά αιτήματα με τον ιερέα Μακάριο, ελληνικής καταγωγής ζωγράφο, που θεωρείται πως είναι ο πρωτομάστορας του συνεργείου που εικονογραφεί το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ljubostinja (1389, 1406-1408)⁵³, αν και η υπόθεση αυτή χρήζει περαιτέρω έρευνας.

Με το κλασικιστικό ρεύμα της εποχής του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου συνδέεται ένα ακόμη μνημείο, αυτή τη φορά στη Ρουμανία. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Argeș, το πλέον σημαντικό εικαστικό σύνολο της Βλαχίας του 14ου αιώνα⁵⁴. Η οικοδόμηση του μνημείου ολοκληρώνεται το έτος 1364 επί ηγεμονίας του Nicolae Alexandru. Λίγο αργότερα, πιθανόν περί το έτος 1375, ο ναός κοσμεύεται με τοιχογραφίες, δηλωτικές της δράσεως των εργαστηρίων της Κωνσταντινουπόλεως στη Βαλκανική.



[Εικ. 259]
Curtea de Argeș.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
*Οι Αγ. Προκόπιος (;)
και Αρτέμιος (;).*
Λεπτομέρεια.

Η τεχνοτροπία που ακολουθεί το εργαστήριο διακοσμήσεως του ναού του Αγίου Νικολάου συναρτάται αμέσως με τη ζωγραφική των μνημείων της Θεσσαλονίκης, χωρίς να μοιράζεται με αυτά την ίδια ποιότητα. Κατά την εκτίμησή μου, το σύνολο συνδέεται επίσης με τις τάσεις που εκφράζει η ζωγραφική της Περιβλέπτου στο Μιστρά, όσον αφορά στο σχέδιο των μορφών και στην απόδοση των προσώπων (εικ. 259).

Στο ρουμανικό μνημείο οι μορφές ιστορούνται ψηλόκορμες, με ευρείς ώμους και γοφούς, όμως το σχέδιο παρουσιάζει αδυναμίες. Η σάρκα στα πρόσωπα επιχρίεται σε τόνο βαθύ. Ατονεί δε βαθμιαίως στο σκοτεινό χρώμα βάσεως, στα όρια σχεδόν της διαθέσιμης επιφάνειας. Λόγω της κυριαρχίας του μέλανος τόνου στα πρόσωπα, τα λευκά γραμμικά φώτα δίνουν εντύπωση λάμψεως, όπως ακριβώς στο μνημείο του Μιστρά, που προανέφερα. Το ίδιο συμβαίνει και στις πτυχώσεις των ενδυμάτων, που είναι κάπως επίπεδα και παραπέμπουν στο ιδίωμα του παρεκκλησιού των Αγίων Αναργύρων στη μονή Βατοπαιδίου. Παρόλα αυτά στη μονή Curtea de Argeș, το φως διαχέεται παντού αδιακρίτως, για αυτό και οι μορφές προβάλλουν επίπεδες. Αξιοσημείωτη είναι τέλος η διατύπωση του



[Εικ. 260]
Curtea de Argeș.
Ι. Ν. Αγ. Νικολάου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

χώρου, καθώς τα αρχιτεκτονήματα συνθέτουν ιδιόμορφο περιβάλλον δράσεως. Ενίοτε λειτουργούν ως χώροι που φιλοξενούν τις μορφές στο «εσωτερικό» τους, όπως παρατηρεί κανείς στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 260).

Μετά τη συνοπτική εξέταση των σημαντικότερων μνημειακών έργων ζωγραφικής, που συνδέονται ποικιλοτρόπως με το κλασικίζον και αυστηρού ρυθμού ρεύμα της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», οφείλω να εξετάσω την αντίστοιχη παραγωγή εικόνων, τόσο ως προς τη χρονολόγηση και τη στυλιστική πατρότητα όσο και ως προς τα εικαστικά τους επιτεύγματα.

Έχω αναφέρει πως στη μετά το έτος 1341 βυζαντινή επικράτεια η μνημειακή καλλιτεχνική παραγωγή είναι περιορισμένη, στην Κωνσταντινούπολη δε, εντελώς απύσχα. Αλλά τούτο δεν ισχύει για τους φορητούς πίνακες, μεγάλος αριθμός των οποίων σώζεται μέχρι σήμερα. Έχει δε μεγάλη σημασία ότι το κλασικίζον ιδίωμα της μονής της Χώρας θα εκφραστεί εμφαντικώς στην παραγωγή φορητών έργων της εξεταζόμενης περιόδου. Η παραγωγή μάλιστα αυτή, λόγω των υψηλών προθέσεων και των εμφανιζόμενων σε αυτήν καινοτομιών και επιτευγμάτων, θα ωθήσει τη βυζαντινή ζωγραφική σε ύψη καλλιτεχνικά, απρόσιτα μέχρι τότε.

Η πρώτη εικόνα για την οποία προτίθεται να κάνω λόγο ανήκει στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της πόλεως των Αθηνών (Τ. 2162). Πρόκειται για την περίφημη και πολλάκις δημοσιευμένη δεσποτική εικόνα με την προτομή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, του επιλεγμένου *Μέγα Ταξίαρχη* (μέσα 14ου αι.)⁵⁵ (εικ. 261).

Η εικόνα αυτή θεωρείται προϊόν εργαστηρίου της Κωνσταντινουπόλεως, λόγω της ανώτερης ποιότητας της στάθμης και της εικονογραφικής συνάφειας του αρχαγγέλου με την ομόλογη μορφή στο ταφικό παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας (Δευτέρα Παρουσία). Είναι δε ωφέλιμο να ειπωθεί ότι το ρωμαλέο σώμα και το εύχυμο πρόσωπο του αγγέλου Μιχαήλ παραπέμπει εναργώς στους τρόπους εργαστηρίων της βυζαντινής πρωτεύουσας, όπως αυτοί πραγματώνονται στο διάκοσμο των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, της μονής Παμμακάριστου στην Κωνσταντινούπολη και της μονής της Χώρας στην ίδια πόλη. Ανάλογοι με την εικόνα τρόποι αναγνωρίζονται επίσης στις μορφές των συνοδών της Παναγίας αγγέλων στην αψίδα του καθολικού της μονής Dečani (εικ. 252). Αυτό όμως που προσδίδει αξία υψηλή στο έξοχο αυτό δείγμα της μητροπολιτικής ζωγραφικής είναι τα πρωτοποριακά του γνωρίσματα, τα οποία βεβαίως χρήζουν αναλύσεως.

Ένα εξ αυτών είναι η λεπταίσθητη επεξεργασία της χρυσοκονδυλιάς. Ο λαμπρός δημιουργός του πίνακα μειώνει στο ελάχιστο το διακοσμητικό χαρακτήρα της τεχνικής αυτής, ο οποίος ως φαίνεται δεν ικανοποιεί το αισθητικό του κριτήριο. Ούτως επιχειρεί να προσδώσει στις χρυσές αυτές γραμμώσεις το χαρακτήρα του ιριδισμού του φωτός, οργανικώς προκύπτοντος εκ των υφιστάμενων όγκων.



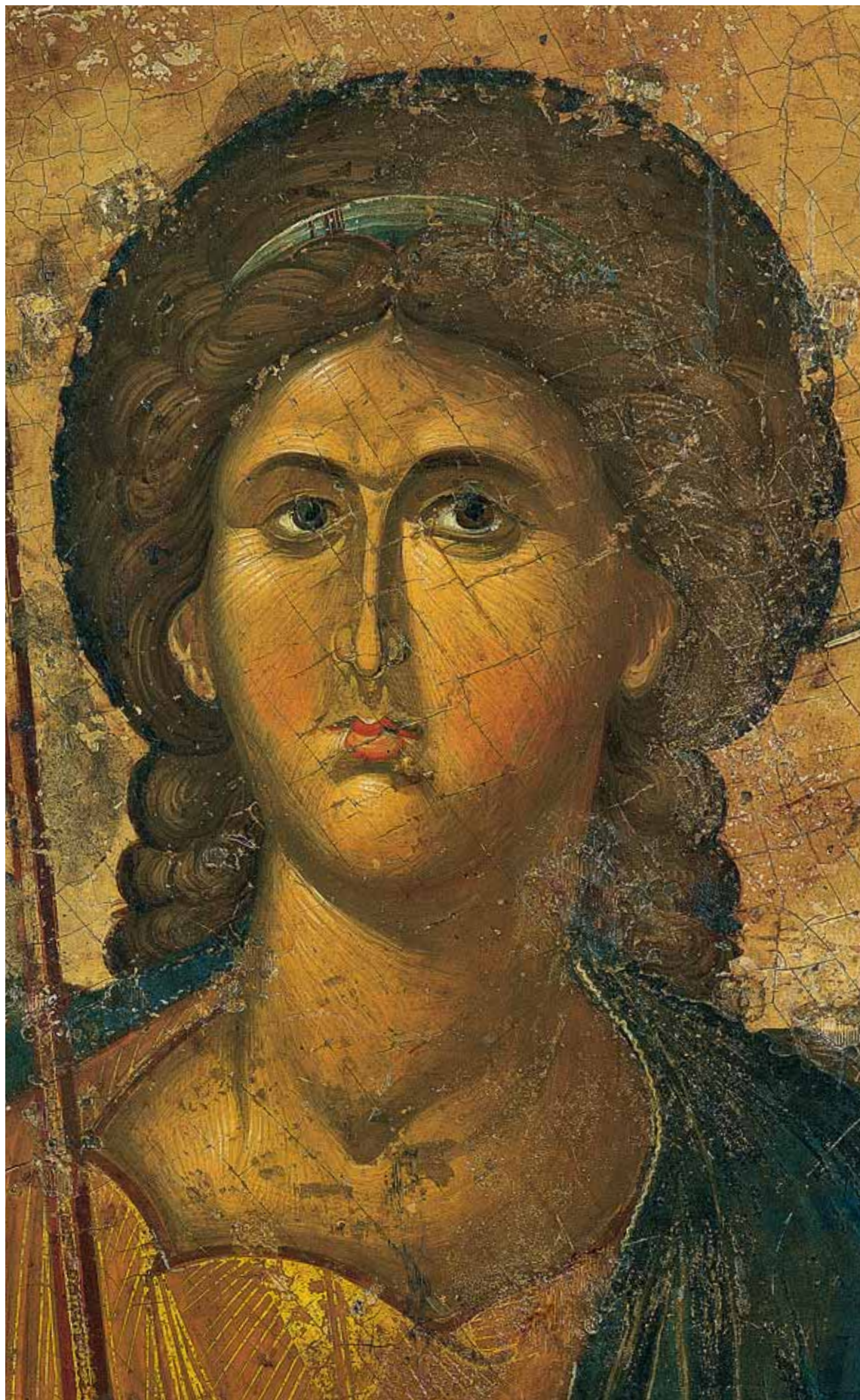
[Εικ. 261]
Αθήνα.
Βυζαντινό και Χριστιανικό
Μουσείο.
Ο Μέγας Ταξιάρχης.

λαμβάνει υπόσταση μέσω του φωτός, εντός των ορίων που θέτει το μεσαιωνικό σύστημα δομήσεως της φόρμας. Ο προπλασμός έχει απολέσει την περιγραφική του αξία, καθώς η υπώχρινη σάρκα όχι μόνον προκύπτει οργανικώς και με αβρότητα από αυτόν (*sfumato*), αλλά επιπλέον αφήνει ακάλυπτη την απαιτούμενη έκταση προπλασμού, ώστε αυτός να προξενεί εντύπωση σκιάσεως. Η απόδοση ολοκληρώνεται με έντονα γραμμικά φώτα και ερυθρά σκιοφώτα στα πρόσφορα σημεία. Τα εν λόγω φώτα τείνουν να αποδώσουν το ανάγλυφο του ανατομικών όγκων του προσώπου και των αρθρώσεων των χεριών, υποκαθιστώντας ούτω την εγγενή στο σάρκωμα αυτή λειτουργία, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο αποσπασματικώς σωζόμενο Δίπτυχο από τα Μετέωρα (εικ. 272, 273). Έχω δε καθήκον να επισημάνω ότι άλλη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, αυτή με τον Άγιο Γεώργιο ημίσωμο (Τ. 198), προερχόμενη από την Καππαδοκία⁵⁶, εκφράζει όμοια με την εξεταζόμενη εικόνα αντίληψη, ιδίως ως προς την απόδοση προσώπου και κόμης. Το γεγονός τούτο ίσως να υποδηλώνει κοινή καταγωγή, εξ εργαστηρίου τινός της Βασιλεύουσας. Άξιος υπογραμμίσσεως είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός της εικόνας του Μέγα Ταξιάρχη διαμορφώνει τους πλούσιους βοστρύχους και τον κόρυμβο της κόμης. Λεπτές παράλληλες σκοτεινές γραμμές εναλλάσσονται με φωτεινότερες, περί το πρόσωπο, ενώ καθίστανται σχεδόν αδιόρατες καθώς πλησιάζουν στο εξωτερικό περίγραμμα. Οι καμπύλες αυτές γραμμώσεις προκύπτουν από το βάθος, διατηρώντας την αμφισημία των ορίων τους.

Αξίζει να επισημανθεί ότι ο καλλιτέχνης της εικόνας σαρκώνει το πρόσωπο και τα χέρια με ωχροκίτρινο χρώμα. Τούτο δε προκειμένου να συναρμόσει οργανικώς τη μορφή στη γενική σύνθεση, στην οποία κυριαρχεί το χρυσό του βάθους και των χρυσογραφημένων επιφανειών. Με τον τρόπο αυτό επιχειρεί να δώσει την αίσθηση ότι το χρυσό φως διαπερνά την ιερή μορφή. Για τον ίδιο λόγο επιλέγεται ωχροκάστανο χρώμα βάσεως, επειδή το χρώμα αυτό αντιστοιχεί στον αλαμπή τόνο του χρυσού φύλλου, όταν τούτο δεν δέχεται φως. Εκ της εικαστικής αυτής επιλογής ποριζόμεθα πως ο δημιουργός του 14ου αιώνα επιθυμεί τη συνάφεια χώρου και μορφής, διά μέσου κοινής χρωματικής βάσεως.

Ωστόσο, κύριο και ειδοποιό γνώρισμα της τέχνης του ζωγράφου της προτομής του αρχαγγέλου Μιχαήλ είναι η κομψοεπής διαχείριση της φόρμας και η νατουραλιστική στόχευση. Η στόχευσή του αυτή εκδηλώνεται στην πτυχογραφία, κυρίως στο φαιοπράσινο ιμάτιο, από το οποίο απουσιάζουν τα συνήθη γεωμετρικά φώτα, διότι αυτά διασπούν τη φόρμα και αλλοιώνουν τη φυσικότητα των εικονιζόμενων υφασμάτων.

Ανάλογη βούληση εκφράζεται και στη ζωγραφική του προσώπου και των γυμνών άκρων (εικ. 262). Γραμμές δεν υπάρχουν. Τα περιγράμματα έχουν συγχωνευθεί στον προπλασμό. Οπου δε αυτά διακρίνονται είναι αχνά και λεπτογραμμένα. Η εράσμη μορφή του αγγέλου



[Εικ. 262]
Αθήνα.
Βυζαντινό και Χριστιανικό
Μουσείο.
Ο Μέγας Ταξίαρχης.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 263]
Αθήνα.
Βυζαντινό και Χριστιανικό
Μουσείο.
Η Σταύρωση του Χριστού
(β' όψη).

επινόηση αυτή προκαλεί έντονη την ψευδαίσθηση μακρινού τοπίου. Η εντύπωση τούτη του βάθους υπογραμμίζεται από τη «στερεομετρική» απόδοση του ξύλου του σταυρού, ιδίως της οριζόντιας κεραίας, απόδοση της οποίας οι καταβολές εντοπίζονται στον 11ο αιώνα⁶¹. Το τείχος, ή μάλλον η περίβολος «της Ιερουσαλήμ» και το βραχώδες έπαρμα στη βάση του σταυρού αποδίδονται με πλαστική διάθεση και λεπτότητα θαυμάσια. Ας σημειωθεί πως τα τοπιογραφικά στοιχεία έχουν κοινή χρωματική βάση (ωχροκάσταν), την ίδια μάλιστα που έχουν και τα ακάλυπτα μέρη των ανθρώπινων μορφών. Επιπλέον, στη σύνθεση κυρίαρχη είναι η μονοχρωμία, με τους θερμόφαιους τόνους και το χρυσό του κάμπου να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του εμβαδού της εικόνας. Το δε γαλάζιο του μαφορίου της Παναγίας και των χιτώνων του Ιωάννη και των αγγέλων στο άνω μέρος της συνθέσεως εξισορροπεί τα θερμά χρώματα. Η επιλογή του περιορισμού των χρωμάτων σε δύο μόνον, και τούτο για λόγους συνθετικής ισορροπίας, υποβάλλει ενότητα και συνοχή στη σύνθεση.

Οι τρεις άγιες μορφές της παραστάσεως της Σταυρώσεως του Χριστού έχουν χαρακτήρα μνημειακό, με το «κλειστό» τους σχήμα, την καθετότητα, τη συμμετρική τους οργάνωση και τη συγκρατημένη έκφραση. Οι ραδινές τους αναλογίες συνδυάζονται με την ελαφρά καμπύλη στο σώμα του Χριστού και το θαυμαστό χιασμό του Ιωάννη, με τους άξονες των ώμων και των γοφών να συγκλίνουν προς την πλευρά του Εσταυρωμένου. Ας σημειωθεί ότι το ιδιότροπο, ωσάν κίονας, σχήμα της εν οδύν ευρισκόμενης Παναγίας συναντά το παράλληλό της σε δύο εικόνες που, ως φαίνεται, συνδέονται με την περιοχή και την κουλτούρα της Θεσσαλονίκης ή των Σερρών. Αναφέρομαι στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Ροζανο, (1371-1396) (εικ. 230α) και την εξαιρετική εικόνα με την Αποκαθήλωση του Χριστού στη μονή Προδρόμου Σερρών (γ' τέταρτο 14ου αι.), όπου η θρηνωδός γυναίκα

Προς τούτοις, αληθοφάνεια και επιθυμία για ψευδαίσθηση υποδηλώνει η διάφανη σφαίρα του κόσμου, με το σταυρό στην κορυφή και τα αρχικά Χ(ριστός) Δ(ίκαιος) Κ(ρίτης). Παρομοίως αποδίδεται η σφαίρα σε εικόνα με τον αρχάγγελο Γαβριήλ, ορατό υπό γωνία, εκ της Μεγάλης Δεήσεως της μονής Βατοπαιδίου (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁵⁷.

Στα ίδια περίπου χρόνια ή λίγο αργότερα φιλοτεχνείται η εξαιρετική αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια στην κύρια όψη και τη σκηνή της Σταυρώσεως του Χριστού στη δευτερεύουσα. Η ευμεγέθης τούτη εικόνα προέρχεται από το ναό του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη και σήμερα εκτίθεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο των Αθηνών (Τ. 169)⁵⁸.

Τη σχέση με τη Θεσσαλονίκη επιβεβαιώνει τόσο ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Οδηγήτριας⁵⁹ όσο και η παράσταση της Σταυρώσεως (εικ. 263), το πρότυπο της οποίας, όσον αφορά στα κύρια πρόσωπα, σώζεται φιλοτεχνημένο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου, το συναπτό στον καθεδρικό ναό του Αγίου Δημητρίου⁶⁰. Παρομοίως αποδίδεται η Θεοτόκος της Σταυρώσεως στο καθολικό της μονής Βλατάδων (εικ. 238), και αλλαχού ως θα δείξω παρακάτω.

Στην υπό εξέταση παράσταση η γραμμή του ορίζοντα έχει χαραχθεί χαμηλά. Ως γνωστόν η

στα αριστερά έχει το ίδιο σχήμα (εικ. 229). Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται η Θεοτόκος σε ομοίου θέματος εικόνα της μονής Διονυσίου (τέλη 14ου αι.) (εικ. 277).

Στην υπό σχολιασμό παράσταση τα πρόσωπα της Παναγίας και του Ιωάννη έχουν χαραχθεί σκοπίμως, όχι όμως και η μορφή του Ιησού. Το πρόσωπο και το σώμα του Χριστού ορίζει το ανάγλυφο των επί μέρους όγκων. Η περιγραφική αξία γραμμών και σχημάτων έχει ατονήσει, και τούτο είναι φανερό στην απόδοση της κοιλιακής χώρας. Επί θερμού προπλασμού επιχρίεται υδαρές ώχρινο σάρκωμα. Η σάρκα δεν απολήγει ομαλώς στο χρώμα βάσεως, ως εϊθισται. Τουναντίον, αντιπαράτίθεται σε αυτό. Με τούτο εννοώ ότι η σάρκα και ο προπλασμός τείνουν να ορίσουν τα διασταυρούμενα επίπεδα των ανατομικών όγκων, είτε του προσώπου είτε του σώματος: η σάρκα το φωτεινό, εξέχον και παράλληλο προς το θεατή επίπεδο, ο δε προπλασμός το αφώτιστο, εισέχον και εγκάρσιο προς το θεατή. Γραμμικού τύπου φώτα, σε δύο φάσεις, επιχρίονται με ένταση, ενισχύοντας την αίσθηση της αντιθέσεως αναμέσων του φωτός και της σκιάς.

Ωστόσο, αυτό που προκαλεί εντύπωση και θαυμασμό στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών είναι το επινόημα του φωτισμού όλων των στοιχείων της συνθέσεως εκ μιας και ενιαίας φωτιστικής πηγής (στα αριστερά). Ο Χριστός έχει τη δεξιά πλευρά του κορμού ελαφρώς σκιασμένη, όπως είναι σκιασμένη και η αντίστοιχη πλευρά του περί την οσφύ οθονίου. Το ίδιο ισχύει για τη βραχώδη βάση του σταυρού. Εκ της αυτής πηγής φωτίζεται και ο Ιωάννης⁶². Τα φειδωλά φωτίσματα στο ιμάτιό του ατονούν βαθμιαίως προς τα κάτω, «υποχρεώνοντας» το ζωγράφο να πλάσει τα χαμηλά μέρη με σκοτεινότερο του προπλασμού υδαρές χρώμα. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει τη βούληση του σπουδαίου καλλιτέχνη να σχηματίσει την εντύπωση της ροής και της βαθμιαίας αποδυναμώσεως του φωτός. Ας σημειωθεί ότι με όμοιο τρόπο πλάθονται τα ενδύματα στην αγιορείτικης προελεύσεως εικόνα, με τους πατριάρχες Αλεξανδρείας, Αθανάσιο τον Μέγα και Κύριλλο Αλεξανδρείας, η οποία φυλάσσεται στο Μουσείο Hermitage (β' τέταρτο 14ου αι.)⁶³.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία προσέτι παράσταση με τη Σταύρωση του Χριστού, τη φορά τούτη στο κέντρο εικόνας με το Δωδεκάορτο περιμετρικώς. Η εικόνα αυτή σώζεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στη χερσόνησο του Σινά, χρονολογείται δε από τους ερευνητές στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (εικ. 264)⁶⁴.

Λόγω των διαστάσεων του ορθογωνίου της εικόνας, ο Εσταυρωμένος τοποθετείται υπερθεν των άλλων μορφών, εκατέρωθεν Αυτού. Η έντονη κάμψη του σώματος του Χριστού και η διαγώνια τοποθέτηση των βραχιόνων Του υποδηλώνουν το βάρος και το χαλαρό του νεκρού πλέον σώματος. Οι υπό γωνία ορατές μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη εκφράζουν την οδύνη τους με το συνεσταλμένο της στάσεως και τις εύγλωπτες χειρονομίες. Εν αντιθέσει προς τον Ιωάννη, η Θεοτόκος έχει αντιμέτωπο το πρόσωπο προς τον Χριστό, επινόηση δηλωτική της προς Αυτόν ικεσίας. Θαυμαστή είναι επίσης η απεικόνιση του γυμνού σώματος του Ιησού, όπου επιχειρείται η ανάδειξη της μυολογίας και της ανατομίας των αρθρώσεων. Το φως ρέει ομαλώς επί των όγκων, προβάλλοντας το ανάγλυφο. Στον Χριστό και στα άλλα πρόσωπα, η σάρκα πλάθεται ομού με τον ομόλογη χροιάς προπλασμό, ήτοι με



[Εικ. 264]
Σινά.
Ι. Μ. Αγ. Αικατερίνης.
*Η Σταύρωση του Χριστού
και σκηνές Δωδεκαόρτου.*

[Εικ. 265]
Βενετία.
Ινστιτούτο Βυζαντινών και
Μεταβυζαντινών Σπουδών.
Ο Χριστός εν δόξῃ.



ταυτόχρονη παράθεση των φωτεινών και των σκοτεινών τόνων, προκειμένου να επιτευχθεί η εσωτερική αρμογή των επιμέρους όγκων. Ανάλογη ελευθερία και πλαστικότητα διαθέτουν τα ενδύματα, με τα πλούσια αποπύγματα στην Παναγία της Σταυρώσεως και στον Αρχάγγελο του Ευαγγελισμού.

Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η ανάγνωση των περίξ βιβλικών και μη σκηνών οργανώνεται ούτως ώστε οι παραστάσεις της Ανόδου προς τον Γολγοθά και της Αποκαθλώσεως να βρίσκονται εκατέρωθεν της Σταυρώσεως και μάλιστα εν παρατάξει. Η δε Θεοτόκος εικονίζεται όχι μόνον στην Σταύρωση και την Αποκαθήλωση, ως είθισται, αλλά και στην σκηνή της Ανόδου προς τον Γολγοθά, επισημαίνοντας την πρόθεση του παραγγελιοδότη για ανάδειξη του μεσιτικού της ρόλου αλλά και της συναισθηματικής προσεγγί-

σεως των ιστορούμενων γεγονότων.

Στα μέσα ή στην έκτη-έβδομη δεκαετία του 14ου αιώνα θα πρέπει να τοποθετηθούν δύο δεσποτικές εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας. Στο Μουσείο εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, φυλάσσεται η πρώτη εξ αυτών (εικ. 265). Στην εν λόγω εικόνα ο Χριστός ιστορείται εν δόξῃ, συνοδευόμενος από τους Μαθητές του, οι οποίοι έχουν ιστορηθεί σε κατακόρυφη διάταξη στο πλαίσιο. Στη δεύτερη εικόνα, η οποία σήμερα κοσμεί το ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων, ο Χριστός αποδίδεται στον τύπο του Παντοκράτορος, επίσης με τους Αποστόλους στα κατακόρυφα άκρα της σανίδος⁶⁵.

Είναι γνωστό πως η αρχόντισσα Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά (†1507), κόρη του Μεγάλου Δούκα, Λουκά Νοταρά, ταξίδεψε στη Βενετία και δώρισε στην ελληνική παροικία της πόλεως πολλά κειμήλια, τα οποία είχε φέρει μαζί της από την Κωνσταντινούπολη. Μεταξύ των αφιερωμάτων αυτών είναι και οι δύο προρρηθείσες εικόνες, συμφώνως προς μαρτυρία Ευρετηρίου του έτους 1528⁶⁶.

Από τη συνεξέταση των δύο ευγενών μορφών, προκύπτουν τα εξής: η πρώτη εικόνα έχει μέγεθος 96×78 εκ., ενώ η δεύτερη 110×79 εκ.. Δεδομένου ότι το άνω οριζόντιο τμήμα του έξεργου πλαισίου της πρώτης εικόνας έχει αποκοπεί, είναι πρόδηλο ότι οι δύο εικόνες είχαν αρχικώς το ίδιο ύψος. Επιπλέον, ταυτότητα εκφράζεται στην τεχνοτροπία, παρά τις διαφορές στο πλάσιμο, διαφορές που οφείλονται στο ότι η πρώτη εικόνα, αυτή με τον Χριστό εν δόξῃ, έχει εκ δευτέρου ζωγραφισθεί κατά το μεγαλύτερο μέρος, το δε πρόσωπο του Θεανθρώπου έχει υποστεί ικανές αλλοιώσεις. Εντούτοις, ακόμη και στην τελευταία εικόνα είναι δυνατό να περιγραφούν τα στάδια κατασκευής.

Σε διαυγή καστανό προπλασμό επιτίθενται λεπτά γραψίματα, των οποίων το εύρος και η ποιότητα αυξομειώνεται με σοφία. Τα αμυγδαλωτά μάτια και το υψωμένο φρύδι είναι χαρακτηριστικά της καλαισθησίας του ζωγράφου. Ώχρινη σχεδόν σάρκα επιχρίεται με ευαισθησία. Κομψοεπή φώτα προκύπτουν οργανικώς εκ του σαρκώματος, παρέχοντα μεταλλική λάμψη στο πρόσωπο. Ωραία επίσης και με φυσικότητα αποδίδονται τόσο η κόμη όσο και το γένειο, στα οποία απουσιάζει η οικεία μέχρι και τις αρχές του 14ου αιώνα καλλιγραφική επεξεργασία.

Τα ανωτέρω γνωρίσματα, κοινά και στις δύο εικόνες, συνδέουν αυτές με το χαρακτηριστικό στο 14ο αιώνα ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως. Εάν, λοιπόν, συνυπολογίσει κανείς τις κοινές τους διαστάσεις και βεβαίως την κοινή, από τη Βασιλεύουσα, προέλευση, τότε δεν μπορεί παρά να αποδεχ-

θεί κοινή πατρότητα για τους δύο πίνακες της Άννας Νοταρά. Υποχρεούμαι να σημειώσω πως η τέχνη της εικόνας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων συναντά το παράλληλό της σε δύο ομοίου θέματος και πατρότητας αλλά και σπουδαίας τέχνης εικόνες. Η πρώτη φυλάσσεται στο ναό της Θεοτόκου στην κώμη Γαλάτα της Κύπρου και η δεύτερη στο ναό της Παναγίας Χοζοβιώτισσης στην Αμμογρό. Ο ακαδημαϊκός Π. Βοκοτόπουλος υποστηρίζει πως οι δύο αυτές εικόνες - του Χριστού Παντοκράτορος μετά της πάρισης εικόνας της Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης στο τέμπλο της Χοζοβιώτισσης - και μίας ακόμη του Χριστού στη Λευκωσία, φιλοτεχνούνται στην Κύπρο υπό ζωγράφων, προερχομένων εκ Κωνσταντινουπόλεως⁶⁷.

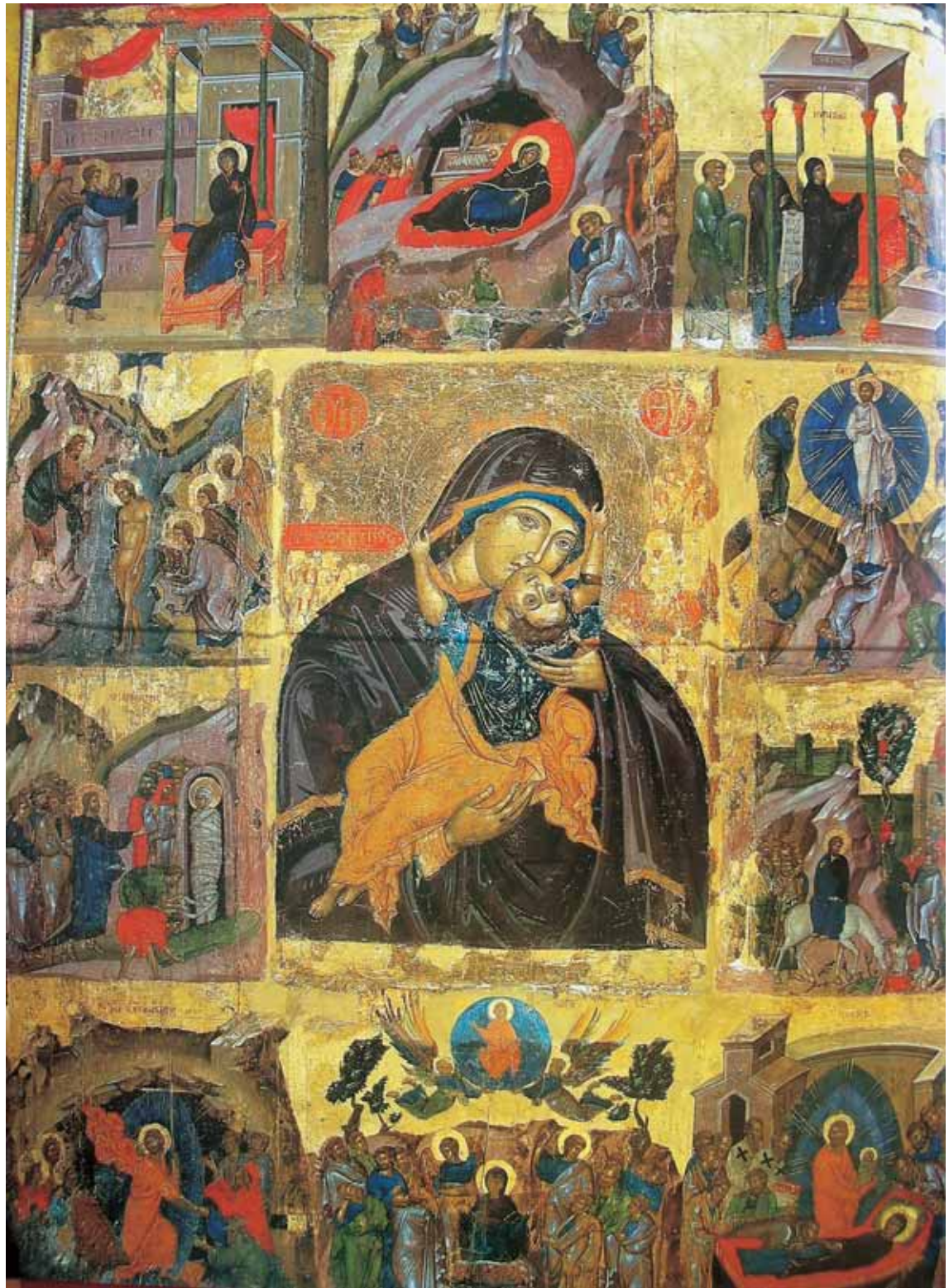
Στη Συλλογή του Οικουμενικού Πατριαρχείου σώζεται ένα ακόμη λαμπρό έργο. Πρόκειται για την αμφιπρόσωπη εικόνα, στην κύρια όψη της οποίας εικονίζεται η Θεοτόκος Παισολύπη με το θείο Βρέφος στην αγκαλιά και περί αυτήν δέκα χριστολογικές σκηνές (εικ. 266). Η «δευτερεύουσα» όψη κοσμεύεται με την παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού και προφήτες στο πλαίσιο (εικ. 267). Κατά τους ερευνητές, η εικόνα συνδέεται με την ομώνυμη γυναικεία μονή της Κωνσταντινουπόλεως, η οποία θα ιδρυθεί από το μοναχό Καλλίνικο στα μέσα του 14ου αιώνα και θα ανακαινισθεί από την αριστοκράτισσα Μάρθα Πυριάνα, λίγο αργότερα⁶⁸.

Το ένθετο σύνταγμα με την Παναγία και το μικρό Χριστό στο κέντρο της εικόνας δεν θα με απασχολήσει, διότι έχει δεχθεί, όπως πιστεύω, μεταγενέστερη επέμβαση. Θα με απασχολήσουν όμως οι δέκα σκηνές από το βίο του Ιησού, οι οποίες, σημειωτέον, οφείλουν πλείστα όσα στην εικονογραφική παράδοση του 14ου αιώνα. Χαρακτηριστικό δείγμα η Παναγία του Ευαγγελισμού (εικ. 268), η οποία αντιγράφει την ομοίου λόγου μορφή στην εικόνα της Αχρίδας (εικ. 189) και ο Ιωάννης της Βαπτίσεως, που αντιγράφει πρότυπο, ως αυτό της Περιβλέπτου στο Μιστρά.

Στις χριστολογικές παραστάσεις της εικόνας κτήρια και όρη καλύπτουν όλο σχεδόν το διαθέσιμο βάθος. Τούτο δημιουργεί έλλογη σχέση ανάμεσα στα αρχιτεκτονήματα και τις ανθρώπινες μορφές, εφόσον η κλίμακα των τελευταίων διατηρείται στο 1:2 περίπου. Τα υπό γωνία κτήρια έχουν τις διαγώνιές τους απολύτως παράλληλες, γεγονός το οποίο υποδηλώνει αφενός τη μέριμνα του καλλιτέχνη για συνεπή απόδοση των δύο τουλάχιστον διαστάσεων του χώρου και αφετέρου ανάγκη εντάξεως των μορφών σε χώρο εσωτερικό. Η τελευταία αυτή επινόηση εκφράζεται επίσης στην αξιόλογη, για την επεξεργασία του χώρου, εικόνα της μονής Βλατάδων, με έξι χριστολογικές σκηνές (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁶⁹. Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο απαντά στο επιστύλιο του ναού της Παναγίας Περιβλέπτου στη Βέροια (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁷⁰, όπου η νεωτερική τάση για ορθολογική διάρθρωση του χώρου είναι καταφανής, με τα υψηλά, καμπύλα κατά κανόνα, τοιχεία και αρχιτεκτονήματα να προξενούν εντύπωση βάθους και κυρίως δομικής εντάξεως των μορφών στο περιβάλλον τους. Συναντάται επίσης σε ομάδα εικόνων της μονής του Μεγάλου Μετεώρου, συνδεόμενης με τη χορηγική δραστηριότητα της Μαρίας Αγγελίνας Κομνηνής Δούκαινας Παλαιολογίνας (1360-1384)⁷¹, κυρίως στην περίφημη εικόνα με την Ψηλάφηση του Θωμά, όπου μάλιστα οι βαθμίδες που οδηγούν στη θύρα, έμπροσθεν της οποίας ορθώνεται ο Χριστός, έχουν προοπτική διάταξη.

Όσον αφορά στο χρώμα, θα έλεγα πως η κλίμακα των αποχρώσεων στην εικόνα της Παναγίας Παισολύπης είναι πλούσια και ταυτοχρόνως σύμφωνη με τον κανόνα της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής, ο οποίος επιβάλλει τα στοιχεία του βάθους να φέρουν χρώματα συγγενή με αυτά του φυσικού περιβάλλοντος (ώχρες, φαιοπράσινα, ερυθρόφαια κ.α.). Η συνετή οργάνωση των χρωματικών κηλίδων στο υπό εξέταση έργο έχει σπουδαία συνέπεια: κτήρια και όρη συγκροτούν είδος σκηνικού, έμπροσθεν του οποίου δρουν οι μορφές. Ωστόσο, αυτές δεν λειτουργούν ανεξαρτήτως του σκηνικού βάθους, ως επείσακτες και «επικολημένες» στην επιφάνεια. Τουναντίον, οι ιερές μορφές φαίνονται συνδεδεμένες οργανικώς με το περιβάλλον τους και τοποθετημένες «εντός» αυτού, εξ αφορμής της μελετημένης διατάξεως των χρωμάτων, ως προς τη χροιά και την ένταση. Σε αυτό βοηθά επίσης η απόδοση των πτυχών, με τον εξορθολογισμό της κατευθύνσεώς τους, το μονοχρωματικό πλάσιμο των σκιερών περιοχών και τα αβρά υποσκιάσματα.

[Εικ. 266]
Κωνσταντινούπολη.
Οικ. Πατριαρχείο.
Η Θεοτόκος Πανσοδύπη
και σκηνές Δωδεκαόρτου
(α' όψη).



Στην εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου οι ανθρώπινες μορφές διαθέτουν κλασικές αναλογίες, σωστή έδραση και εντυπωσιακές αντικινήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η στάση του αγγέλου στην παράσταση του Ευαγγελισμού (εικ. 268), με το άνετο σκέλος και το χιασμό του κορμού, αλλά και του προφήτη στο πλαίσιο της παραστάσεως της Σταυρώσεως, κάτω δεξιά (εικ. 267). Οι χιασμοί, όπως ήδη έχω υποστηρίξει, υποδηλώνουν όχι μόνον βούληση για απόδοση της οντότητας του χώρου, αλλά και ροπή προς την αληθοφάνεια. Η διάθεση του καλλιτέχνη της εικόνας για φυσικότητα εκδηλώνεται και σε άλλες λεπτομέρειες, όπως στα ανεμιζόμενα και εξεζητημένα ειληπτά των προ-



[Εικ. 267]
Κωνσταντινούπολη.
Οικ. Πατριαρχείο.
*Η Σταύρωση του Χριστού
και Προφήτες (β΄ όψη).*

φητών. Προς τούτοις, ενδιαφέρον παρουσιάζει η λεπτομέρεια του αίματος, το οποίο ρέει από τις πληγές του Χριστού στη Σταύρωση της οπίσω όψεως. Ο ζωγράφος καταβάλλει προσπάθεια να αποδώσει το αίμα κατά φύση, καθώς αυτό φαίνεται να κυλάει από τα πόδια του Ιησού στους βράχους, σχηματίζοντας χείμαρρο.

Εκτός της αληθοφάνειας είναι και η φωτοσκίαση στην οποία εστιάζεται το ενδιαφέρον του λαμπρού καλλιτέχνη. Στην προρρηθείσα παράσταση το σώμα του Χριστού φωτίζεται με συνέπεια από τα αριστερά. Η απλωμένη στο σταυρό δεξιά παλάμη του Χριστού δέχεται φως στη βάση της, ενώ η

[Εικ. 268]
Κωνσταντινούπολη.
Οικ. Πατριαρχείο.
Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου
(α' όψη). Λεπτομέρεια.



[Εικ. 269]
Φλωρεντία.
Galleria dell' Accademia.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



ετέρα, στις άκρες των δακτύλων. Το περίζωμα του Χριστού φωτίζεται μόνον από τα αριστερά. Οι δε βράχοι όπισθεν της βάσεως του σταυρού είναι αφώτιστοι, ώστε να σχηματίζεται εντύπωση βάθους. Μάλιστα, η εντύπωση αυτή ενισχύεται από τις σκοτεινές υδαρείς πινελιές, επιχρισμένες στο όριο μεταξύ τείχους και βράχων.

Στους χρόνους του Ιωάννη Ε' Παλαιολόγου, στα μέσα ίσως του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα ιστορείται σειρά εντυπωσιακής ποιότητας και αισθητικής εικόνων, τις οποίες χαρακτηρίζει ταυτότητα τρόπων. Δύο εξ αυτών αξίζει να σχολιασθούν: η εικόνα με την Εισ Άδου Κάθοδο του Χριστού στη Walters Art Gallery στη Βαλτιμόρη και η εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Galleria dell' Accademia στη Φλωρεντία⁷².

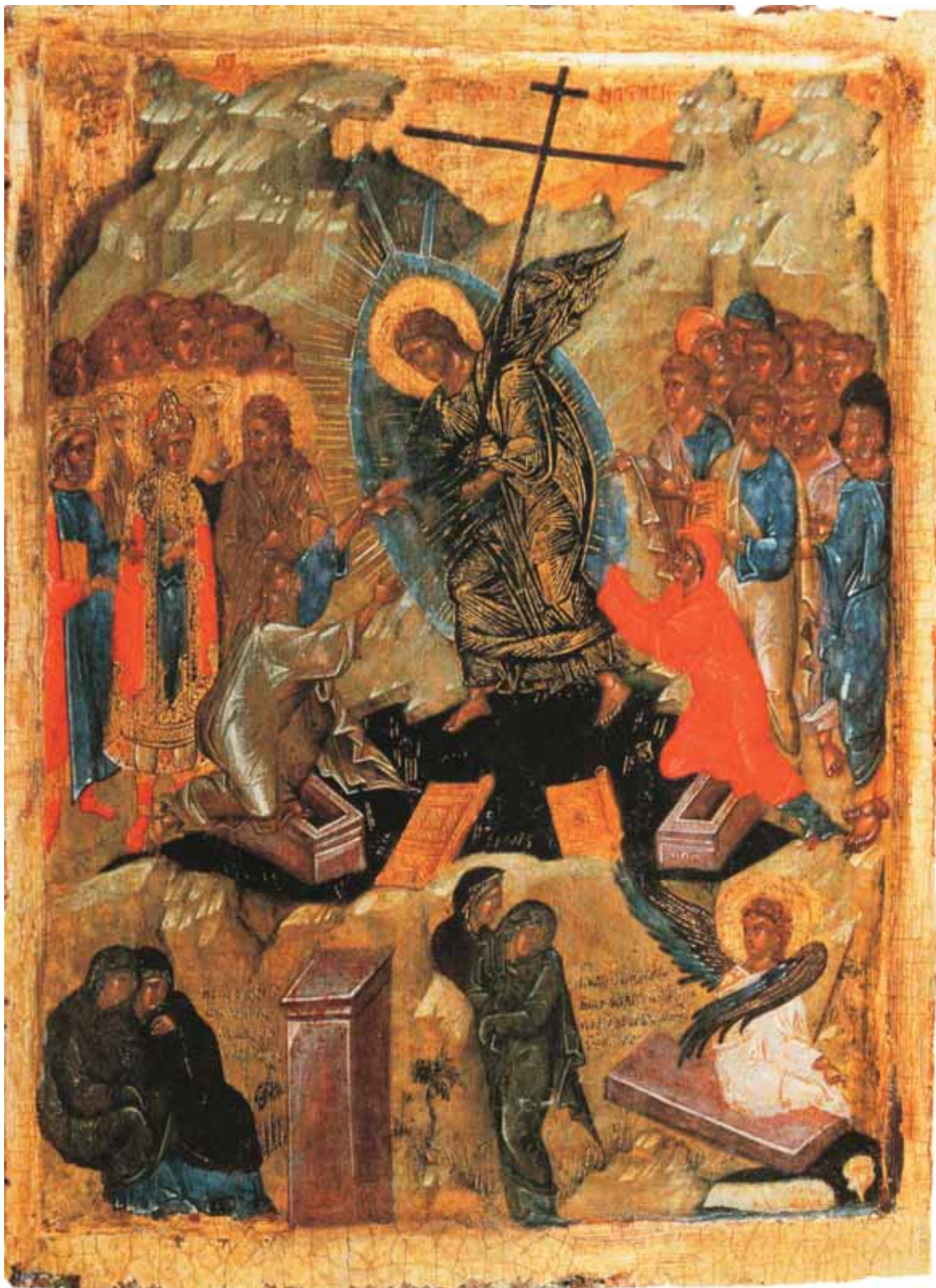
Στην εικόνα της Φλωρεντίας (εικ. 269), εκτός από το γαλάζιο του ουρανού και το πράσινο του εδάφους, που ούτως ή άλλως μικρή έκταση έχουν, κόκκινο κιννάβαρι τοποθετείται στον άξονα του πίνακα, στο εγκάρσιο επίπεδο της κλίνης της Παναγίας και στο δώμα του κεντρικού πυργίσκου, στο άνω τμήμα της παραστάσεως. Η σύνθεση κυριαρχείται από τη μοιροχρωμία της ώχρας, κίτρινης και κόκκινης, τόσον στα κτήρια όσον και στα πρόσωπα. Στα γραπτά οικοδομήματα η διακοσμητική αντιμετώπιση των παλαιότερων χρόνων απουσιάζει. Ο στερεομετρικός όγκος των κτηρίων ορίζεται με έντονη σκίαση στα δεξιά, όπως και η δόξα του Χριστού, η οποία αποκτά με τον τρόπο αυτό όγκο, θυμίζοντας θριαμβική ασπίδα.

Στην εικόνα της Βαλτιμόρης (εικ. 270), γαλάζια και κόκκινα επιχρίονται στον οριζόντιο άξονα της εικόνας, όπου και το κεντρικό σύνταγμα μορφών. Το φαιοπράσινο τοπίο διαμορφώνεται με ήπιες μεταβάσεις και αβρή διαδοχή όγκων, με διακριτικώς τοποθετημένα γραμμικά φώτα και υδαρείς σκοτεινές επιχρίσεις, οι οποίες πλάθουν τις αφώτιστες επιφάνειες. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο ζωγράφος αποφεύγει να ακολουθήσει τη συνήθη ατραπό, σχεδιάζοντας το άντρο, ως οιονεί είσοδο σπηλαίου, έμπροσθεν του οποίου ορθώνεται ο αναστηθείς Χριστός. Εν αντιδιαστολή με την παράδοση αυτή, ο σπουδαίος καλλιτέχνης αποδίδει το άντρο ως οπή εδάφους. Αυτό, πέραν της αληθοφάνειας που εκφράζει, έχει ως αποτέλεσμα ο Χριστός να φαίνεται πως δρα εκτός αυτού.

Στην εικόνα της Κοιμήσεως της Φλωρεντίας οι αναλογίες, η στήριξη και η κίνηση των ανθρώπινων

μορφών παραμένουν πιστές στα κελεύσματα της τέχνης του πρώιμου 14ου αιώνα. Πέντε μορφές σχεδιάζονται κατά κρόταφο, καθ' όν τρόπον συμβαίνει στο Πρωτάτο, στη μονή της Χώρας και στη μονή Δεζανί, στην ομοίου λόγου σκηνή. Αντιστοίχως, στην εικόνα της Συλλογής Walter οι εικονιζόμενες μορφές έχουν τα πρόσωπα αντιμέτωπα, σε ένδειξη συνομιλίας. Ωραία αποδίδεται η συστολή του σώματος και η αντικίνηση στις μορφές των Μυροφόρων, ιστορημένες κάτωθεν του κυρίου θέματος.

Οι προπλασμοί των ενδυμάτων στις δύο εξεταζόμενες εικόνες είναι διαυγείς. Η πτυχολογία στην εικόνα της Βαλτιμόρνης είναι εύκαμπτη, με πτυχώσεις που ρέουν με ελευθερία και αποδίδονται σχε-



[Εικ. 270]
Βαλτιμόρνη.
Walters Art Gallery.
Η Εἰς Ἄδου Κάθοδος.



[Εικ. 271]
Αθήνα. Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
Η Σταύρωση του Χριστού.

τερικό διάλογο. Ο Χριστός σχεδιάζεται ευθυτενής, με απολύτως οριζόντια διάταξη των βραχιόνων. Η ρωμαλέα κατασκευή και η εμφανής διάθεση για κατά φύση απόδοση της ανατομίας υποδηλώνει τη μητροπολιτική παιδεία του καλλιτέχνη. Τα ενδύματα ιστορούνται οιονεί επίπεδα και μονόχρωμα, λόγω της απουσίας ισχυρών φώτων, πλην του περιζώματος του Χριστού και του ιματίου του Ιωάννη. Η ενιαία σκοτεινή χροιά αποκτά όγκο με λίγους υδαρείς τόνους, τοποθετημένους με σοφία. Τα ωσάν ηλιοψημένα πρόσωπα διαμορφώνονται με ταυτόχρονο συνδυασμό καστανού προπλασμού-σκιάς και μικρής εκτάσεως σάρκας-φωτός, ελαφρώς ανοικτότερου τόνου και χαμηλής εντάσεως. Δίκτυο γραμμικών φώτων προβάλλει με τη λάμψη του τα εξέχοντα σημεία. Στο νεκρό Χριστό, με το πελιδνό χρώμα, η βαθμιαία αύξηση της εντάσεως του σαρκώματος συνοδεύεται και από βαθμιαία συρρίκνωση της εκτάσεώς του. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η ολοκληρωτική σκίαση του βράχου στα δεξιά, αλλά και η ιδιάζοντος τύπου προσπίπτουσα σκιά, την οποία πραγματώνει η σκοτεινόχρωμη επιφάνεια που μοιράζει διαγωνίως το υποπόδιο του Εσταυρωμένου.

Οι εικαστικές τούτες λύσεις οδηγούν υποχρεωτικώς στη σκέψη πως ο ζωγράφος της εικόνας του ναού του Ελκομένου επιθυμεί να αναδείξει το φως, ως στοιχείο διαμορφωτικό της φόρμας και ανεξάρτητο από αυτήν, ως στοιχείο που αποκτά οντότητα, καθώς ρέει στο χώρο εκ μιας «έξωθεν» φωτιστικής πηγής. Και έδειξα πως η τάση αυτή εμφανίζεται σε εικόνες υψηλής ποιότητας του πρώιμου 14ου αιώνα, όπως τα φύλλα πολυτύχου στο Σινά (εικ. 192) και η εικόνα με τη Σύναξη των Αποστόλων στο Μουσείο Καλών Τεχνών Puskin (εικ. 194), και στη συνέχεια σε εικόνες των μέσων του

δόν κατά φύση. Στην εικόνα όμως της Φλωρεντίας η πυκνογραφία είναι περισσότερο τυπική. Κοινό χαρακτηριστικό των εν λόγω δύο εικόνων είναι οι λευκές, μεταλλικές θα έλεγε κανείς, λάμψεις φωτός στα ενδύματα, αλλά και στα σταρόχρωμα ή καστανόχρωμα, σκοτεινού πάντως τόνου, πρόσωπα. Επισημαίνεται ότι στα τελευταία η σάρκα καλύπτει ελάχιστο μέρος του προπλασμού, από τον οποίο μάλιστα σχεδόν δεν διακρίνεται. Η υφολογική αυτή επιλογή υποβάλλει εντύπωση «έξωθεν» ερχομένου φωτός, συνάμα δε το «σκοτεινό» των προσώπων εντείνει το δραματικό χαρακτήρα των τεκταινομένων.

Ανάλογα ποιοτικά γνωρίσματα φέρει επίσης η ευμεγέθης και πολυάνδρος εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου των Αθηνών με την παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού (ΒΧΜ 981). Η εν λόγω εικόνα προέρχεται από τον καθεδρικό ναό του Ελκομένου στη Μονεμβασία (β' μισό 14ου αι.)⁷³ (εικ. 271).

Στην εικόνα αυτή το σκηνικό βάθος δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Η τρισδιάστατη απόδοση του σταυρού είναι χαρακτηριστική των τάσεων της εποχής. Πλην του εσταυρωμένου Ιησού, οι μορφές συνωστίζονται σε δύο εκατέρωθεν του σταυρού ομάδες, με καθ' ύψος διαβάθμιση και με έμφαση στον εσω-

αιώνα, όπως η με αριθμό Τ. 169 εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (εικ. 263). Στην περίπτωση δε της εικόνας από τη Μονεμβασία η τάση αυτή φαίνεται να έχει ως στόχο τη βιωματική ανταπόκριση του θεατή και τη συναισθηματική του εμπλοκή, γεγονός το οποίο καθιστά την εικόνα σημείο αναφοράς για τις Μπαρόκ χαρακτήρα επινοήσεις της περιόδου.

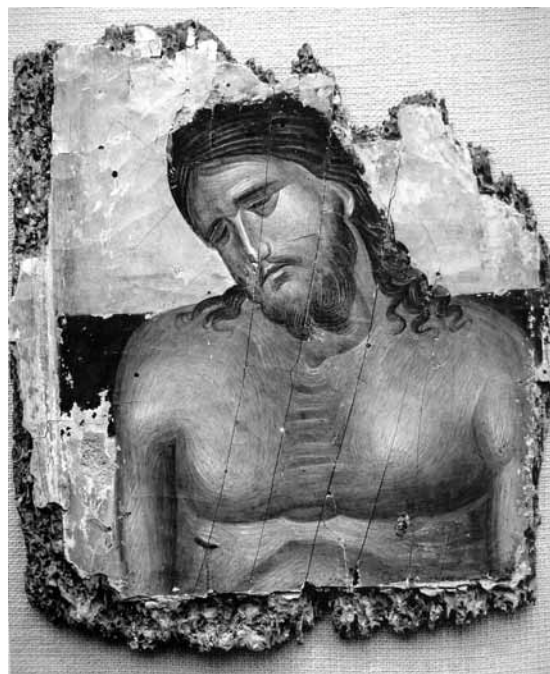
Σχέση με την εικόνα του Ελκομένου Μονεμβασίας, ως προς τη μορφή αλλά και το δραματικό περιεχόμενο, εκφράζει εξόχου ποιότητας Δίπτυχο στη μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων. Στην πίσω όψη του Δίπτυχου σώζεται επιγραφή: *Ἡ εἰκὼν αὕτη κτιτορικὴ οὕσα καὶ ἀρχαία τίθεται κατὰ τὸ Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατο ἐν τῷ Ἐπιταφίῳ*. Το Δίπτυχο σώζεται με αρκετές φθορές περιμετρικά των ξύλινων πινακίδων. Στο κύριο φύλλο εικονίζεται ο Χριστός, ως Ἄκρα Ταπείνωση (εικ. 272), ενώ στο αριστερό η Θεοτόκος, σε στάση βουβῆς οδύνης αλλά και ικεσίας (εικ. 273)⁷⁴.

Οι ημίσιμες και εράσιμες μορφές του Χριστού και της Παναγίας εκτείνονται σε όλο σχεδόν το διαθέσιμο χώρο. Τα ακάλυπτα τμήματα έχουν καλυφθεί από φύλλο χρυσού. Οι μορφές ορίζονται από συνεχές αδιατάρακτο περίγραμμα. Η Παναγία είναι στραμμένη προς το νεκρό υιό της. Η βουβή της θλίψη εκφράζεται με την κλίση της κεφαλής, τα φρύδια σε σύσπαση οδύνης και το ένα χέρι υψωμένο στο πηγούνι, σε ένδειξη απογνώσεως. Ο δε Ιησούς ιστορείται στηθαίος και μετωπικός, με το κεφάλι ελαφρώς αναγερό προς τη μητέρα του. Ο σταυρός διακρίνεται όπισθεν των ώμων και της ράχης.

Το μελανό ένδυμα της Παναγίας πλάθεται με ήπιες, σχεδόν αδιόρατες γραμμώσεις, οι οποίες αποδίδουν τις σκοτίες των πτυχώσεων, συμφώνως προς τον καθιερωμένο, στη μητροπολιτική παράδοση του 14ου αιώνα, τρόπο. Το χρώμα βάσεως στα πρόσωπα και το γυμνό σώμα του Χριστού είναι διάφανο και φαιοκάστανης χροιάς. Η σάρκα, της οποίας ο τόνος και η χροιά ολίγον διαφέρει από του προπλασμού, επιχρίεται με κομψά στίγματα χρωστήρα, που αραιώνουν προς τα όρια του σχήματος. Η σάρκα εντείνεται στα κατάλληλα σημεία, εξαιτίας των επάλληλων στρώσεων του χρώματος. Προσθήκη λευκού στη σάρκα παρατηρείται μόνον στο σώμα του Ιησού, αλλά και αυτή είναι φειδωλή. Στο πρόσωπο της Θεοτόκου κόκκινοι γλυκασμοί «θερμαίνουν» την ιερή μορφή, λειτουργούν δε ως φώτα ανακλαστικά. Οι ψιμιθιές τοποθετούνται με διάκριση αλλά και ένταση, ώστε να δίδεται η εντύπωση της ροής του φωτός εκ μιας «έξωθεν» φωτιστικής πηγής. Επιπλέον τα περιγράμματα είναι ασαφή και οργανικώς ενσωματωμένα στη φόρμα. Η αβρότητα και η αληθοφάνεια επεκτείνεται επίσης στη διαχείριση της κόμης και της τριχοφυΐας του νεκρού Χριστού. Είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι μαλλιά και γένειο διαμορφώνονται με ήπιες δυοδιάκριτες γραμμές, καστανού, και όχι μαύρου, χρώματος.

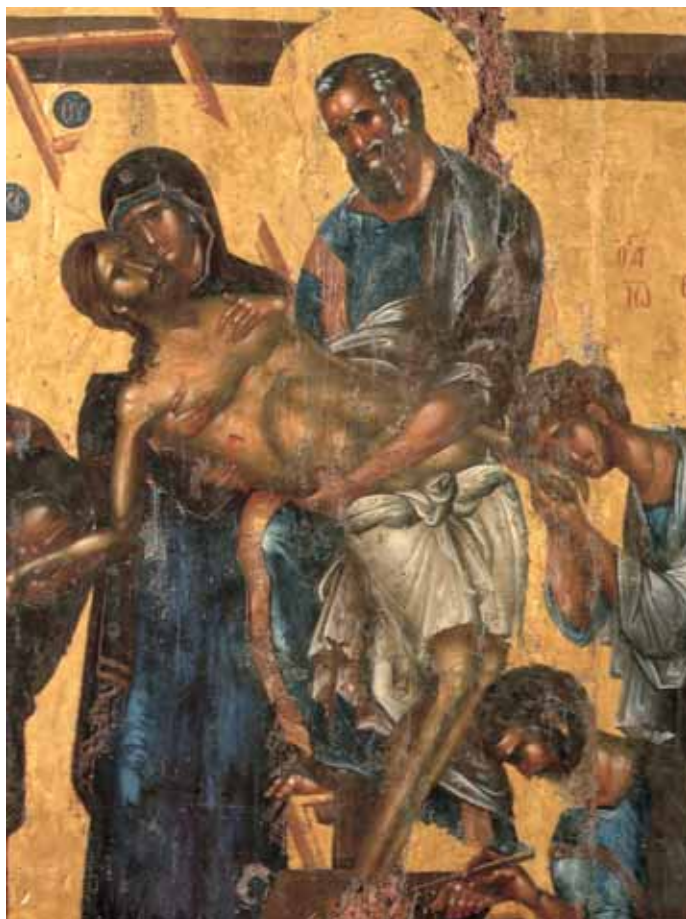
Η διαχείριση της φόρμας στο Δίπτυχο των Μετεώρων, σε συνδυασμό με τη συναισθηματική ανταπόκριση, την οποία υποβάλλει το περιεχόμενο του θέματος, έχει ως αποτέλεσμα την καθήλωση του θεατή έμπροσθεν αυτού. Η έξοχη λεπτότητα και ευγένεια των μορφών, η πνευματική και μορφολογική ηδύτητα που αυτές εκφράζουν, καθιστούν το έργο ένα εκ των λαμπρότερων δειγμάτων της μεσαιωνικής θρησκευτικής ζωγραφικής, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση.

Στο σκευοφυλάκιο της μονής Βατοπεδίου, στο αγιώνυμο όρος του Ἄθω, σώζεται η περιώνυμος και ευμεγέθης εικόνα με την παράσταση της Αποκαθνήλωσεως του Χριστού (γ' τέταρτο 14ου αι.) (εικ. 274)⁷⁵, επίσης ένα εκ των αριστουργημάτων του Βυζαντίου και εν γένει της μεσαιωνικής ευρωπαϊκής τέχνης.



[Εικ. 272]
Μετέωρα.
Ι. Μ. Μεταμορφώσεως.
Η Ἄκρα Ταπείνωση.

[Εικ. 273]
Μετέωρα.
Ι. Μ. Μεταμορφώσεως.
Η Θεοτόκος δέσμενη.



[Εικ. 274]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Η Αποκαθήλωση του Χριστού. Λεπτομέρεια.



[Εικ. 275]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
Η Αποκαθήλωση του Χριστού. Λεπτομέρεια.

Η σύνθεση της παραστάσεως δεν διαφοροποιείται από την καθιερωμένη ήδη στο 12ο αιώνα διάταξη. Ως άμεσο πρότυπο θα μπορούσε να θεωρηθεί η σκηνή στο ναό του Πρωτάτου, μολοντί ο εικονογραφικός αυτός τύπος έχει υιοθετηθεί ήδη στη μονή Mileševa. Ωστόσο, στην εξεταζόμενη εικόνα τοπίο δεν υφίσταται. Οι μορφές προβάλλονται σε χρυσό κάμπο, χωρίς ένδειξη βάθους. Τούτο δεν είναι χωρίς σημασία: η προβολή των, συντεταγμένων σε σχήμα ισοσκελούς τριγώνου, μορφών σε ουδέτερο βάθος προσδίδει σε αυτές μνημειακή ποιότητα, αζεπέραστη. Η απουσία βάθους στην εικόνα της μονής Βατοπεδίου δεν συνιστά εικαστικό πλημμέλημα για έναν προσέτι λόγο: το σύνταγμα των μορφών, που υποδιαιρείται σε τρεις τριάδες, καλύπτει σχεδόν το εμβαδόν της εικόνας, η δε διάταξη των ομίλων είναι εναρμονισμένη με τα «κενά» σχήματα της συνθέσεως⁷⁶. Επιπλέον, οι μορφές είναι σφικτά «δεμένες» μεταξύ τους και με το Χριστό, όχι γιατί σωρεύονται πυραμιδοειδώς γύρω από Αυτόν, αλλά επειδή είναι συγγενείς, τόσο στη χροιά όσο και στην τονικότητα.

Οι μορφές στην εικόνα της Αποκαθηλώσεως σχεδιάζονται «κλειστές» στο περίγραμμά τους, με ραδινές αναλογίες και συγκρατημένες χειρονομίες. Οι μέλανες προπλασμοί είναι διάφανοι. Τα ανατομικά στοιχεία και οι γραμμώσεις των πτυχώσεων εκτελούνται με ελαφρές υδαρείς και άτονες γραμμές. Στα ενδύματα το πρώτο στρώμα φωτός είναι εξαιρετικώς περιορισμένο, σε ευάριθμα σημεία. Το στρώμα αυτό, το οποίο δεν απέχει από το χρώμα βάσεως, ως προς τον τόνο, ενισχύεται από λευκά φώτα, τα οποία προβάλλουν τον όγκο με αξιοσημείωτη πλαστική διάθεση, όπως αποκαλύπτεται στην απόδοση του περιζώματος του Χριστού⁷⁷. Ως εκ τούτου, σχέδιο, προπλασμός και φώτα συνεχονται οργανικώς στην αποτύπωση ιματίων και χιτώνων.

Όμοια οργανική συνοχή εκφράζεται επίσης στα πρόσωπα (εικ. 275). Οι γραμμές που αποτυπώνουν τα χαρακτηριστικά είναι σχεδόν αδιόρατες, καθώς συνεχονται με το χρώμα βάσεως, ως προς τη χροιά και τον τόνο. Ο σπουδαίος καλλιτέχνης της βατοπεδινής εικόνας φωτίζει και πλάθει το πρόσωπο με μία στρώση σάρκας φαιορόδινης (ώχρινης στο Χριστό), την οποία χειρίζεται με ελευθερία

εντυπωσιακή και την οποία «σβήνει» ομαλώς στον προπλασμό. Η έκταση της σάρκας είναι περιορισμένη, ιδίως στα άκρα, και κατά κανόνα ανύπαρκτη στις μη πλήρως ορατές πλευρές των κεφαλιών. Τη θέση της στα σημεία αυτά καταλαμβάνει θερμή εκδοχή του προπλασμού ή ερυθρός γλυκασμός, που εδώ, και στα σκιασμένα μέρη γενικώς, λειτουργεί ως ανακλαστικό φως. Τη σάρκα τονίζει υπορόδινη ψιμιθιά, η οποία απλώνεται πάνω της ωσάν δίχτυ. Τέλος, έξεργα σχεδόν και αγροίκα φώτα τονίζουν τα επάρματα των ανατομικών όγκων. Και εφόσον η ισχύς τους είναι αντιστρόφως ανάλογη της σάρκας, υποκαθιστούν τα σαρκώματα, ως δομικά στοιχεία του όγκου. Επισημαίνεται πως τα λευκά αυτά φώτα επιχρίονται και στα ενδύματα, ανεξαρτήτως του χρώματος ή της τονικότητάς τους. Διά του τρόπου αυτού η σύνθεση ενοποιείται σε ενιαίο μορφικό σύνολο.

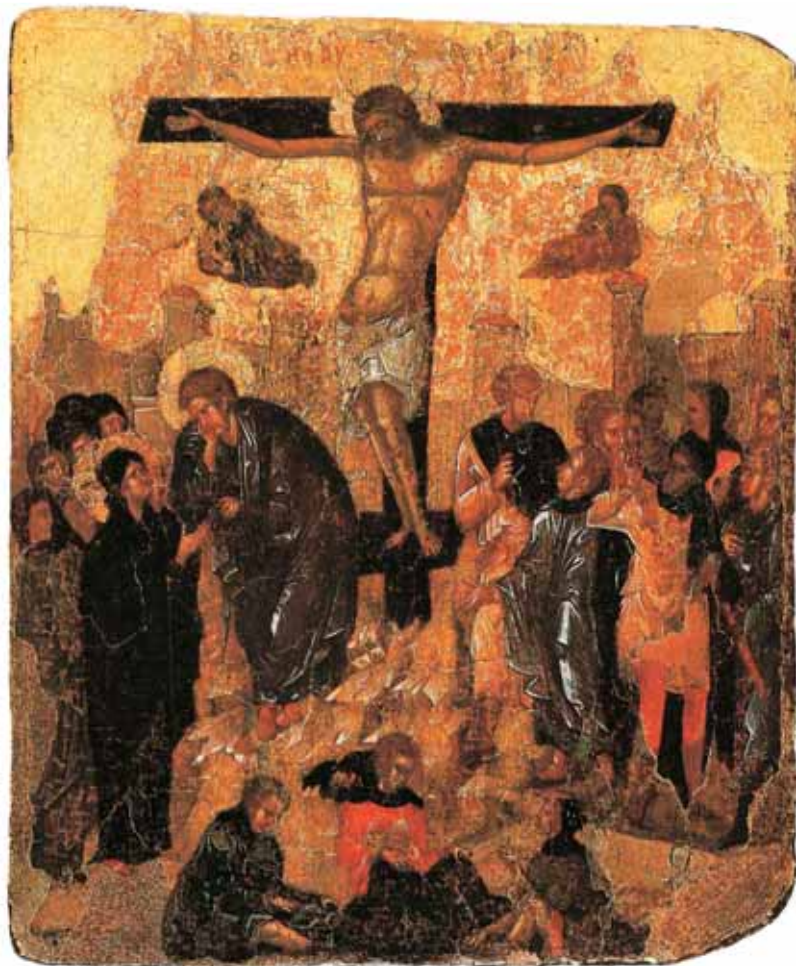
Ο δομικός χαρακτήρας των γραμμικών φώτων στην υπό εξέταση εικόνα έχει και άλλη συνέπεια: στη μορφή του Ιωσήφ του από Αριμαθείας προσθήκη ερυθρού χρώματος στον καστανό προπλασμό χρησιμοποιείται ως χρώμα σάρκας. Η σάρκα αυτή, λόγω της μικρής τονικής διαφοράς από το χρώμα βάσεως, αναδεικνύει τους ανατομικούς όγκους με φυσικότητα. Δέχεται μάλιστα έντονο φως, το οποίο στα ευρεία μέρη (μέτωπο, λαιμός) διευρύνεται, στα δε ισχνά (μύτη, παρειές), λειτουργεί ως ιριδισμός. Κατά συνέπεια η εντύπωση που αποκομίζει ο παρατηρητής της μορφής του Ιωσήφ, είναι πως το λευκό αυτό φως δεν προκύπτει από τη μορφή την ίδια, ως αποτέλεσμα ανοδικής διαβαθμίσεως του χρώματος, αλλά από «εξωτερική» τινά πηγή φωτός.

Την εντύπωση αυτή, η οποία αφορά βεβαίως στο σύνολο της εικόνας, ενισχύει η πρόθεση του καλλιτέχνη για προσδιορισμό της πηγής του φωτός. Επί παραδείγματι, το πρόσωπο της γυναικείας μορφής, η οποία ασπάζεται το αφημένο χέρι του Ιησού⁷⁸, δέχεται φως από άνω αριστερά, κυρίως στην παρειά. Η μύτη και το πηγούνι φωτίζονται ελάχιστα, τα δε μέρη του προσώπου, τα ευρισκόμενα προς την αντίθετη κατεύθυνση, αφήνονται στη σκιά. Το ίδιο ισχύει για τα χέρια. Το σε πρώτο πλάνο χέρι φωτίζεται ελαφρώς, μόνον στο άνω τμήμα του και στον αντίχειρα, επειδή είναι η πλευρά αυτή, η οποία διασταυρώνεται με την κατεύθυνση του φωτός. Το υπόλοιπο τμήμα του, όπως και το σε δεύτερο πλάνο χέρι παραμένουν αφώτιστα. Ομοίως το «έξωθεν» ερχόμενο φως προσπίπτει κυρίως στον αντίχειρα και στον πήχη του Χριστού και όχι στα υπόλοιπα δάκτυλα.

Τα τρία αυτά, και όντως καινοφανή στην τέχνη του Βυζαντίου, εικαστικά επινοήματα, ήτοι η πρόσπτωση του λευκού φωτός εφ' όλης της συνθέσεως, μάλιστα δε ανεξαρτήτως του τοπικού χρώματος, η μείωση της δομικής σημασίας των σαρκωμάτων και ακολούθως η υποκατάστασή τους υπό των εγγυσιμάτων-ψιμιθιών και, τέλος, η εντύπωση ενός «έξωθεν» ερχομένου φωτός, είτε λόγω της τάσεως για προσδιορισμό της πηγής του είτε λόγω της οπτικής αντιπαραθέσεως ανάμεσα στο φως (ψιμιθιές) και τη σκιά, δεν θα μείνουν χωρίς συνέχεια.

Σημαντική, για τα νέα αυτά εικαστικά αιτήματα, κρίνεται η μικρών διαστάσεων αγιορείτικη εικόνα με τη Σταύρωση του Χριστού, η οποία σώζεται σήμερα στην Πινακοθήκη Tretyakov στη Μόσχα (δ' τέταρτο 14ου αι.) (εικ. 276)⁷⁹. Ο ζωγράφος της εικόνας φαίνεται πως έχει υπόψη του αντίβολο ανάλογο με την ομόθετη και παράλληλη χρονικώς εικόνα της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο⁸⁰. Ωστόσο, ο χαρισματικός καλλιτέχνης αναθεωρεί και αναχωνεύει δημιουργικώς την προπληθείσα εικονογραφική παράδοση.

Στον πίνακα της Μόσχας το πτυχωτό τείχος της Ιερουσαλήμ, το βραχώδες έδαφος, ευάριθμα ιμάτια και ο προπλασμός στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη των ανθρώπινων μορφών έχουν επιχριστεί με γεώδεις ώχρες. Η επικράτηση της ώχρας εξισορροπείται από το μελανό της πλειονότητας των ενδυμάτων. Η παρουσία αμιγών χρωμάτων, όπως του κόκκινου, είναι αμελητέα. Η ανωτέρω χρωματική επιλογή επιτυγχάνει τρία τινά: Α) σε συνδυασμό με το χρυσό του βάθους, οι ώχρες εντείνουν την αίσθηση «ατμοσφαιρικής» θερμότητας. Β) η συνάφεια της χροιάς του τοπίου με αυτήν των σκιερών τμημάτων των προσώπων υποβάλλει ενότητα στα μέρη της συνθέσεως. Γ) η κυριαρχία των δύο κύριων συμμιγών χρωμάτων, σε συνδυασμό με τη μεταξύ τους τονική αντίθεση, παραπέμπει στον κλασικιστικό, ακαδημαϊκό θα έλεγα, χαρακτήρα της εν λόγω ζωγραφικής, επειδή ακριβώς ο καλλιτέχνης



[Εικ. 276]
Μόσχα.
Συλλογή Tretyakov.
Η Σταύρωση του Χριστού.

εστιάζει στην τονική διαβάθμιση για την απόδοση του όγκου και όχι στο χρώμα.

Ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο αναδεικνύει τα χαρίσματα και την υψηλή παιδεία του καλλιτέχνη σχετίζεται με τη σύνθεση και τη διάταξη των ανθρώπινων μορφών. Στη μεσαιωνική τέχνη ο Εσταυρωμένος τοποθετείται συνήθως στον άξονα της συνθέσεως, ελαφρώς ψηλότερα από τις εκατέρωθεν μορφές. Το νοτιό τρίγωνο που σχηματίζεται τείνει προς το ισόπλευρο, αναλόγως των διαστάσεων του ορθογωνίου της εικόνας. Στην περίπτωση όμως της εικόνας της Συλλογής Tretyakov το τρίγωνο είναι οξυκόρυφο, επειδή ο Εσταυρωμένος έχει τοποθετηθεί υπερθεν των υπολοίπων προσώπων. Η «λύση» αυτή προκαλεί εντύπωση βάθους, εάν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη τις διαγώνιες και συγκλίνουσες προς το σταυρό γραμμές εδράσεως των δύο ομίλων αλλά και του τριγώνου που σχηματίζουν οι τρεις μορφές στραπιωτών, κάτωθεν του σταυρού. Επιπλέον οι μορφές, ιδίως του δεξιού ομίλου, μαρτυρούν ανησυχία και ένταση, καθώς συστρέφονται στον άξονά τους, με ιδιαίτερο εκάστη τρόπο. Ορισμένες έχουν στραμμένο το πρόσωπο προς τις παρακείμενες μορφές, κίνηση η οποία υποδηλώνει «συνομιλία». Σε αυτό δε αποσκοπεί και η «μεταφορά» του Ιωάννη από τα δεξιά, στα αριστερά της παραστάσεως.

Στη θέση αυτή, ο μαθητής του Χριστού εικονίζεται αντιμέτωπος με την Παναγία, σε στάση διαλόγου.

Στα ενδύματα δεν υφίσταται τονική διαβάθμιση, όπως στην εικόνα της Πάτμου. Στο υπό εξέταση εικαστικό έργο πάνω σε διάφανο προπλασμό, επεξεργασμένο με σκοτεινότερες υδαρείς γραμμώσεις, τοποθετούνται με φειδώ ισχυρά ταινιωτά ή γραμμικά φώτα. Τα φώτα αυτά δίνουν εντύπωση τοπικής λάμψεως, εξ ενός φωτός «έξωθεν» ερχόμενου και ανεξάρτητου από το χρώμα των ενδυμάτων. Έχω δε καθήκον να σημειώσω πως ο ζωγράφος της εικόνας της Συλλογής Tretyakov φωτίζει ενίοτε στο όριο της μορφής, προκειμένου να καταστεί σαφής η διαγώνια προς το θεατή κατεύθυνση του φωτός. Αλλά το θαυμαστό στη ζωγραφική της εικόνας της Συλλογής Tretyakov είναι το πλάσιμο των προσώπων, των άκρων και του γυμνού σώματος του Ιησού με σάρκωμα πολύ κοντά στον τόνο του προπλασμού και έντονες κηλίδες φωτός. Τα αδρά αυτά φώτα δείχνουν να ανακλούν, όπως ακριβώς και στα ενδύματα. Διά της επινοήσεως δε αυτής η μεσαιωνική ζωγραφική της ΝΑ Ευρώπης και Μεσογείου διανύει μία από τις ευτυχέστερες στιγμές της.

Το τελευταίο στοιχείο απαντά σε πλήθος μητροπολιτικών έργων της εποχής, όπως στην εικόνα της μονής Γωνιάς στην Κρήτη, η οποία κοσμεύεται με τη Μεταμόρφωση του Χριστού, στην περίφημη σταυροθήκη της Ακαδημίας της Βενετίας, την καλούμενη του «καρδινάλιου Βησσαρίωνα»⁸¹ και στην εικόνα του καθεδρικού ναού του Freising στη Βαυαρία με την Παναγία Αγιοσορίτισσα, η οποία επιγράφεται ως *Εδρίς των Απεδρησμένων*⁸².

Η μικρών διαστάσεων εικόνα της Παναγίας του Freising, σώζεται ενταγμένη εντός αργυρεπίχρυσου πλαισίου. Τούτο συγκροτείται εξ ορθογωνίων ενεπίγραφων πλακών, δέκα τον αριθμό. Οι πλάκες αυτές εναλλάσσονται με μέταλλα Αγίων, ιστορημένα με σμάλτο. Οι επιγραφές καταδεικνύουν ως πρόγονα της εικόνας τον Μανουήλ Δισύπατο, μητροπολίτη Θεσσαλονίκης (1258 - 1261). Το αργυρεπίχρυσο πλαίσιο της χρονολογείται προ του έτους 1258, εφόσον ο Δισύπατος αναφέρεται ως *διά-*

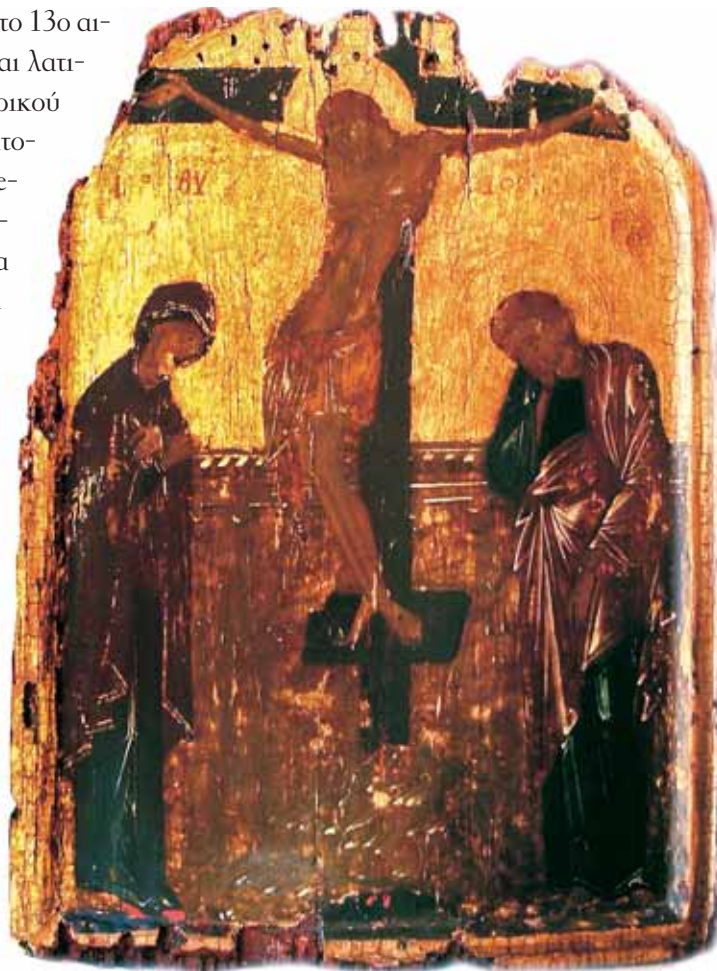
κοινός. Εντούτοις, η εικόνα της δεόμενης Παναγίας δεν ανήκει στο 13ο αιώνα. Τούτο αποδεικνύει όχι μόνον το όψιμο ύφος της, αλλά και λατινική επιγραφή του 17ου αιώνα στο κύριο πέτασμα του καθεδρικού του Freising. Συμφώνως προς αυτήν ο «αυτοκράτωρ της Ανατολής» θα δωρίσει την εικόνα στο Δούκα του Μιλάνου, Gianfaleazzo Visconti. Πρόκειται για τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγο, ο οποίος ταξιδεύοντας προς το Παρίσι το έτος 1399 θα φιλοξενηθεί στο Μιλάνο από τον προρρηθέντα Δούκα. Είναι προφανές ότι η δωρεά αυτή του Μανουήλ συνιστά ένδειξη για την τακτική του να χρησιμοποιεί θρησκευτικά έργα ως δώρα ή ενέχυρα, προκειμένου να αποσπάσει οικονομική βοήθεια από Δυτικούς⁸³.

Αξίζει, προς τούτοις, να σημειωθεί ότι η εικόνα του Freising, ως αυτοκρατορικό έργο-δώρο σε δεύτερη χρήση, υποδηλώνει την αισθητική της Κωνσταντινουπόλεως στα τέλη του 14ου αιώνα. Η καλαισθησία δε αυτή, εμφανέστατη στην υπό εξέταση εικόνα, μαρτυρεί για τη ροπή των Βυζαντινών προς τη «δραματική» εκμετάλλευση του φωτός, ως στοιχείου έξωθεν προσπίπτοντος και ζωτικής σημασίας για τη διαμόρφωση της φόρμας.

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να σχολιάσω εικόνα επιτολίου της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, με τη Σταύρωση του Χριστού (περί το 1400), παρότι για αυτήν έχω κάνει λόγο αλλού, και μάλιστα εκτενέ⁸⁴. Η επανεξέτασή της εδώ κρίνεται απαραίτητη κυρίως για την εκδήλωση σε αυτήν της καινοφανούς βουλήσεως για πειστική απόδοση της κινήσεως και του φωτός ως «έξωθεν» ερχόμενου (εικ. 277).

Η τεχνοτροπία της εικόνας της μονής Διονυσίου ανταποκρίνεται πλήρως στους τρόπους της κλασικιστικής ζωγραφικής του όψιμου 14ου αιώνα, όπως εκφράζεται σε σειρά εικόνων της περιόδου, όπου το φως λειτουργεί δίχως εξάρτηση από το τοπικό χρώμα. Ως δείγμα προσάγω την περίφημη αμφιπρόσωπη εικόνα της αθωνικής μονής του Αγίου Παύλου, με τη Σταύρωση του Χριστού στην οπίσθια όψη (β΄ μισό 14ου αι.)⁸⁵. Στην εν λόγω εικόνα εντυπωσιάζει πρωτίστως το δραματικό στοιχείο, ήτοι η «βίαιη» κάμψη του, αναίσθητου εκ της οδύνης, σώματος της Παναγίας, η συστολή του σώματος του Ιωάννη και βεβαίως το κυρτωμένο από το βάρος σώμα του εσταυρωμένου Ιησού. Αφετέρου δε θαυμασμό προκαλεί η διαχείριση του φωτός, το οποίο «λαμπυρίζει» στα επάρματα των όγκων.

Οι στιλιστικές ομοιότητες της εικόνας της μονής Διονυσίου με αυτήν της μονής Αγίου Παύλου είναι αξιοσημείωτες. Η κίνηση του σώματος του Χριστού είναι απολύτως όμοια. Η χροιά των προπλάσμων, η ασάφεια των περιγραμμάτων και των ορίων της σάρκας, τα ισχυρά γραμμικά φώτα, που εστιάζουν με τρόπο δραματικό το φως, είναι στοιχεία κοινά και στα δύο έργα. Επισημαίνεται ακόμη πως στην εικόνα της μονής Διονυσίου η απόδοση των πυχώσεων, με τα ευάριθμα ισχυρά ταινιόσχημα φώτα, συναντάται σε ικανό αριθμό εικόνων, όπως η πολυπρόσωπη εικόνα από τη Μονεμβασία με τη Σταύρωση του Χριστού (εικ. 271), τα βημόθυρα με την παράσταση του Ευαγγελισμού στη μονή Μεγίστης Λαύρας (τέλη 14ου αι.) και η εικόνα με τον Άγιο Ανδρέα ολόσωμο στο σκευοφυλάκιο της μονής Βατοπεδίου (αρχές 15ου αι.)⁸⁶. Παρόμοια τεχνική, όσον αφορά στα πρόσωπα, απαντά επίσης σε πλήθος έργων, ορισμένα εκ των οποίων συνδέονται με την Κωνσταντινούπολη, όπως η εικόνα της μονής Βατοπεδίου με την Παναγία Γλυκοφιλούσα, που σώζεται ως εικόνα δίπτυχου με την επιγραφή *Εδρίς των Απεδπισμένων* και η οποία συνιστά ανάθημα της Άννας Παλαιολογίνας



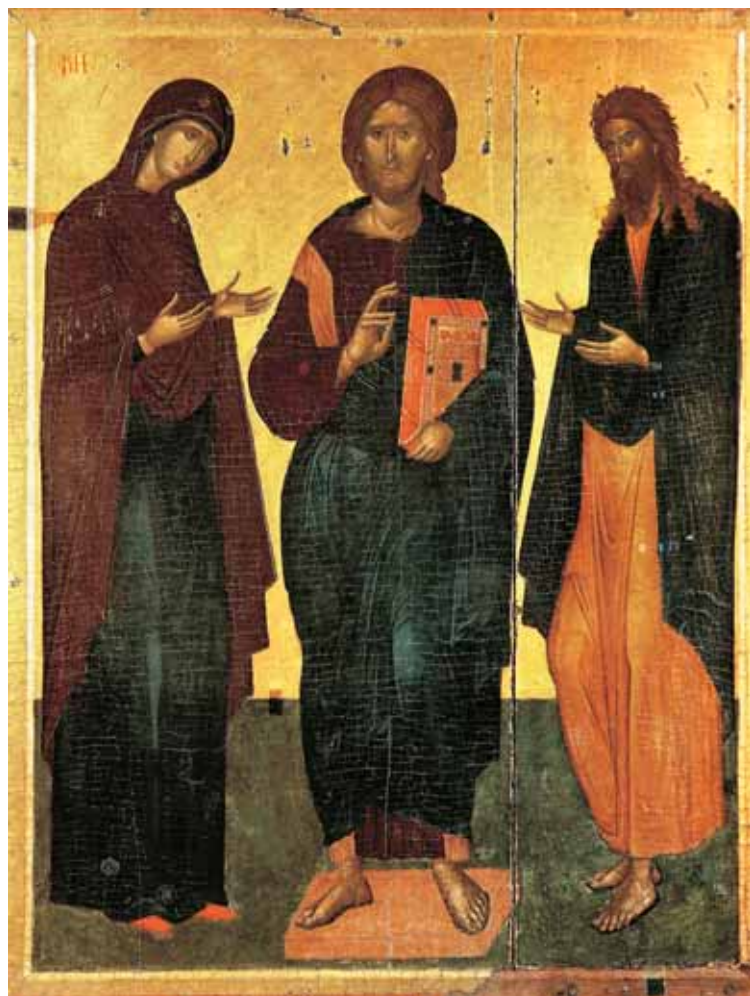
[Εικ. 277]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Διονυσίου.
Η Σταύρωση του Χριστού.

Καντακουζηνής⁸⁷. Μία άλλη συγγενής περίπτωση είναι εικόνα από τη μονή Μυρτιδιώτισσας Κυθήρων, η οποία κοσμεύεται με τη μορφή του Ιωάννη του Πρόδρομου δεόμενου και σκηνές του βίου του στο πλαίσιο (περί το 1400)⁸⁸.

Εντούτοις, το αξιοσημείωτο στην περίπτωση της εικόνας επιστυλίου της μονής Διονυσίου είναι η απόδοση της κινήσεως, η ένδειξη της ζωτικής και δομικής σχέσεως ανάμεσα στη μορφή και το χώρο. Στην αγιορείτικη εικόνα οι μορφές προβάλλονται συμμετρικώς σε ένα επίπεδο, αίσθηση την οποία επιτείνει το υψηλό τείχος στο βάθος, καθώς και η συμφωνία της χρωματικής βάσεως μορφών και τοπίου. Αίσθηση προκαλεί στο θεατή η υπέρ το μέτρο σιγμοειδής κίνηση του σώματος του Χριστού, έν-

δειξη της χαλαρώσεως και του βάρους του νεκρού πλέον σώματος, και ο χιασμός των επιπέδων. Ο κορμός του Ιησού δεν είναι παράλληλος με το επίπεδο που ορίζουν η οριζόντια κεραία του σταυρού και τα απλωμένα χέρια. Ο κορμός στρέφεται εγκάρσιως προς το επίπεδο αυτό, γεγονός το οποίο υπογραμμίζεται από τον ανυψωμένο, σε σχέση με το δεξί, αριστερό ώμο του Χριστού. Η λεκάνη μάλιστα τείνει να αποδοθεί σε κατατομή, ενώ ο αριστερός μπρός του Χριστού εικονίζεται κατ' όψιν.

Η νέα αυτή ανάγκη του όψιμου 14ου αιώνα για ορθολογικότερη αλλά και εκφραστικότερη διάρθρωση των μερών του σώματος στο ζωτικό του χώρο εκδηλώνεται και σε άλλα φορητά έργα. Στη Συλλογή του Αρχαιολογικού Μουσείου Ρόδου εκτίθεται αμφιπρόσωπη εικόνα, η πρόσθια όψη της οποίας κοσμεύεται με την Παναγία Οδηγήτρια ενώ η οπίσθια με την ημίωμη μορφή του Αγίου Λουκά (β' μισό 14ου αι.)⁸⁹. Η Θεοτόκος συγκρατεί με τα δυο της χέρια το μικρό Χριστό. Ο δε Χριστός στηρίζει το σώμα, ρίχνοντας το βάρος στο χέρι της Παναγίας. Ως εκ τούτου, το αριστερό του χέρι σχεδιάζεται τεταμένο. Ευλόγως, ο αντίστοιχος ώμος είναι υψωμένος, εν αντιθέσει με το δεξιό ώμο, που αφήνεται χαλαρός. Επιπλέον, η προς τα δεξιά κλίση του άξονα των ώμων του Χριστού εξισορροπείται από την προς τα αριστερά κλίση του κεφαλιού. Δράττομαι της ευκαιρίας να σημειώσω ότι στην υπό εξέ-



[Εικ. 278]
Κρήτη.
Ι. Μ. Παναγίας
Οδηγήτριας.
Η Δέηση.

κεφάλι και ώμους, πράγμα ασύννητες στη ζωγραφική του Βυζαντίου. Διά του τρόπου αυτού καθίσταται ορατό μεγάλο μέρος του μετώπου και του στήθους.

Οι λαμπρές επιδόσεις του ζωγράφου της εικόνας της Ρόδου δεν θα μείνουν χωρίς αποτέλεσμα. Στη Συλλογή Τρεtyakov εκτίθεται εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια, η λεγομένη του «Μητροπολίτη Ποιμένα» (περί το 1380)⁹⁰. Εδώ, ο μικρός Χριστός σχεδιάζεται όρθιος σε χιασμό, που όχι μόνο δημιουργεί εντύπωση κινήσεως, αλλά και χώρου. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από την εγκάρσιως προς τον θεατή διάταξη των χεριών της Παναγίας, καθώς το αριστερό χέρι κρύβεται από το δεξιό. Στη μονή Οδηγήτριας στην Κρήτη φυλάσσεται εικόνα με τη Δέηση (περί το 1400) (εικ. 278)⁹¹. Στην περίφημη, για την ποιότητά της, αυτή εικόνα, η οποία αποδίδεται δικαίως σε ζωγράφο της Κωνσταντινουπόλεως, εγκατεστημένο στο Χάνδακα, ο Χριστός εικονίζεται σε χιασμό (contraposto), με άνετο το αριστερό του σκέλος και στάσιμο το δεξί και τους οριζόντιους άξονες του σώματος να συγκλίνουν και να αποκλίνουν κατ' εναλλαγή. Επισημαίνεται ότι πρότυπο της εικόνας της μονής Οδηγήτριας θα πρέπει να θεωρηθεί η ομοίου θέματος εικόνα της μονής Σινά, του 12ου μάλιστα αιώνα⁹², όπου ο Χρι-

στός ιστορείται στον ίδιο ακριβώς τύπο και στην ίδια ακριβώς στάση. Υπογραμμίζω το γεγονός τούτο για να δείξω όχι μόνον τις παλαιόθεν στενές σχέσεις ανάμεσα στην Κρήτη και τη μονή Σινά, πράγμα διόλου άγνωστο στην έρευνα, αλλά και την αδιάπτωτη συνέχεια της μητροπολιτικής εικαστικής παραδόσεως στην Κρήτη.

Ανάλογα γνωρίσματα, όσον αφορά στην κίνηση αλλά και στην απόδοση του φωτός, απαντούν σε εικόνα του τέλους του 14ου αιώνα, που σήμερα εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο. Πρόκειται για το μοναδικό βυζαντινό δείγμα εικόνας, το οποίο έχει ως θέμα την Αναστήλωση των Εικόνων ή αλλιώς το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας (εικ. 279). Τη μικρού μεγέθους και πολλάκις δημοσιευμένη αυτή εικόνα οι ερευνητές συνδέουν με εργαστήριο της Κωνσταντινουπόλεως⁹³.

Στην εικόνα αυτή το θέμα αποδίδεται σε δύο καθ' ύψος ζώνες. Στο μέσον της άνω ζώνης δύο άγγελοι, ενδεδυμένοι ερυθρό διακονικό άμφιο και πύλο, ανακρατούν και προτείνουν ευμεγέθη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας. Παραπέτασμα, τυλιγμένο στο άνω όριο της ιστορημένης εικόνας, ρίχνει τις παρυφές του στα πλευρά της. Κάτωθεν της εικόνας της Παναγίας είναι αναρτημένη κεντητή ποδέα. Αριστερά του κεντρικού συντάγματος εικονίζεται η αυτοκράτειρα Θεοδώρα με το υιό της, διάδοχο Μιχαήλ Γ' (842-867), και δεξιά εικονόφιλοι Άγιοι, με πρώτο τον πατριάρχη Μεθόδιο, ο οποίος καθιέρωσε την εορτή της Ορθοδοξίας. Στην κάτω ζώνη εικονίζονται σε παράταξη οι μεγάλες εκκλησιαστικές προσωπικότητες της περιόδου της Εικονομαχίας, όπως ο Θεοφάνης ο Ομολογητής και ο Θεόδωρος ο Στουδίτης, που τοποθετούνται στο κέντρο, στηρίζοντας μετάλλιο με τη μορφή του Χριστού.

Η εν λόγω παράσταση αναφέρεται στο ιστορικό γεγονός της Αναστήλωσης των Εικόνων στη Σύνοδο του έτους 843. Ωστόσο, η παρουσία της εικόνας της Θεοτόκου Οδηγήτριας, την οποία λιτανεύουν συνοδοί άνδρες στα κόκκινα (άγγελοι εδώ), παραπέμπει σαφώς στη λιτανεία της θαυματουργής εικόνας της Οδηγήτριας, η οποία τελούνταν κάθε Τρίτη στην Κωνσταντινούπολη. Ο αναχρονισμός αυτός, σπάνιος στην τέχνη του Βυζαντίου, αποκτά υπερβατικό αλλά και μνημειώδη χαρακτήρα, καθόσον οι μορφές προβάλλονται σε χρυσό βάθος, χωρίς καμιά ένδειξη χώρου. Μάλιστα οι μορφές της άνω και κάτω ζωφόρου έχουν την ίδια κλίμακα και είναι τοποθετημένες εν παρατάξει, ως έδειξα. Παρόλα αυτά, ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να διασκεδάσει τη δισδιάστατη αίσθηση της συνθέσεώς του με τη λανθάνουσα κίνηση των μορφών, δηλαδή με αμυδρή ένδειξη κινήσεως στα πόδια, με την εναλλαγή της κατευθύνσεως του βλέμματος και κυρίως με την ποικιλία των χειρονομιών.

Στα γεώδη διαυγή ενδύματα οι πτυχώσεις αποδίδονται με υδαρείς, αδιόρατες σχεδόν, γραμμώσεις, οι οποίες πλάθουν το ανάγλυφο, μαζί με χαμηλής εντάσεως φώτα. Τα δε κόκκινα ενδύματα και υφάσματα της άνω ζώνης είναι εντελώς αφώτιστα και επομένως επίπεδα. Το ίδιο ισχύει και για το μελανό μαφόριο της Παναγίας. Όμως η τέχνη του ζωγράφου εκδηλώνει το υψηλό της επίπεδο στην απόδοση των προσώπων και της συναισθηματικής τους εντάσεως. Η ιστορημένη Παναγία έχει τα φρύδια εν-



[Εικ. 279]
Λονδίνο.
Βρετανικό Μουσείο.
*Η Αναστήλωση των
Εικόνων.*

[Εικ. 280]
I. M. Markov.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



[Εικ. 281]
I. M. Markov.
Η Θεοτόκος Οδηγήτρια.



τόνως ανασπκωμένα, υποδηλώνοντας τη «διπλή» θλίψη της για όσα πρόκειται να υποστεί και όσα ήδη υπέστη ο υιός της στην επίγεια ζωή του αλλά και η μορφή του κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας. Τούτο τεκμηριώνει η παρουσία εικόνας του Χριστού Εμμανουήλ στα χέρια Αγίων της κάτω ζώνης. Επιπλέον οι καστανοί διάφανοι προπλασμοί, τα ασαφή περιγράμματα και τα φειδωλά ισχυρά φώτα, που εδώ έχουν υποκαταστήσει τα σαρκώματα, εντείνουν το δραματικό περιεχόμενο της παραστάσεως.

Ομοίου λόγου χαρακτηριστικά απαντούν σε ένα προσέτι σύνολο, το οποίο θα αποτελέσει σταθμό στην εξέλιξη του εξεταζόμενου καλλιτεχνικού ρεύματος και καθοριστικής σημασίας για το ζήτημα της σχέσεως φωτός και σκιάς στην όψιμη παλαιολόγεια περίοδο. Πρόκειται για το έργο του «ανώνυμου» ζωγράφου, ο οποίος θα ιστορήσει τις πέντε δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του καθολικού της μονής Markov, εκτεθειμένες σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Σκοπίων.

Ο P. Miljković-Perpek, ο οποίος δημοσίευσε για πρώτη φορά τις εν λόγω εικόνες⁹⁴, βασιζόμενος στις επιγραφικές μαρτυρίες τους, υποστηρίζει ότι οι εικόνες φιλοτεχνούνται σε εργαστήριο της Κωνσταντινουπόλεως μεταξύ των ετών 1395 και 1405. Ισχυρίζεται επίσης ότι οι εικόνες ανατίθενται στη μονή υπό της Ελένης Dragaš Παλαιολογίνας (μοναχής Υπομονή (†1450) - της συμβίας του Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου και μητέρας του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα, Κωνσταντίνου ΙΑ΄ (1449-1453) - προς τιμήν και μνήμην του πατρός της, ηγεμόνα Κωνσταντίνου Dragaš, ο οποίος απεβίωσε στο πεδίο της μάχης στις 17 Μαΐου του 1395, ομού μετά του βασιλέα Marko. Προσφάτως ο M. Marković⁹⁵ θα αμφισβητήσει τόσο την χρονολόγηση των εικόνων στα τέλη του 15ου αιώνα και την μητροπολιτική τους καταγωγή όσον και την αφιέρωσή τους στη μονή υπό της Ελένης Παλαιολογίνας. Κατ' αυτόν, η ορθή ανάγνωση και ερμηνεία των επιγραφών στην εικόνα του Ιωάννου του Προδρόμου και σε αυτήν του Αγίου Δημητρίου ουδόλως ευνοεί τη σύνδεση των εικόνων με την Ελένη Dragaš. Εν τέλει ο λαμπρός ερευνητής προτείνει νέα χρονολόγηση, μεταξύ των ετών 1365-1377.

Καίτοι η επιχειρηματολογία του P. Miljković-Perpek επιδέχεται τώντι αμφισβήτηση, δεν θα πρέπει να απορριφθεί με ευκολία η μητροπολιτική προέλευση των εικόνων. Η επιγραφή στα δεξιά της μορφής του Ιωάννου του Προδρόμου: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ / ΠΟΛΕΟ(Σ) ΠΕΤΡ(ΑΣ), καίτοι δεν υποδηλώνει απαραίτητως κατασκευή εντός της ομώνυμης μονής, μαρτυρεί εναργώς για την τεχνοτροπική καταγωγή της. Αφετέρου, είναι γνωστό πως την εποχή αυτή της ικανής συρρικνώσεως του βυζαντινού κράτους



[Εικ. 282]
I. M. Markov.
*Ο Άγ. Ιωάννης ο
Πρόδρομος.*



[Εικ. 283]
I. M. Markov.
Ο Αρχ. Μιχαήλ.

τα μητροπολιτικά εργαστήρια, ήτοι τα εργαστήρια που εμπνέονται από τον ακαδημαϊσμό της Κωνσταντινουπόλεως, ευλόγως διασπείρονται προς εύρεση εργασίας. Επομένως το ιδίωμα μιας εικόνας δέον να συνδέεται με το εργαστήριο, παρά με την έδρα εργασίας ή την γενέθλια γη του καλλιτέχνη.

Εν πάση περιπτώσει στις ιερές μορφές του Χριστού Παντοκράτορα (εικ. 280), της Παναγίας Οδηγίτριας (εικ. 281), του Ιωάννη του Προδρόμου (εικ. 282), του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 283) και του προστάτη της μονής, Αγίου Δημητρίου του Ελεήμονος (εικ. 284) η ρήξη με τις συμβάσεις της αρχαιότερης καλλιτεχνικής σκέψεως είναι ορατή, περισσότερο από ποτέ. Το πρώτο στοιχείο που προκαλεί θαυμασμό είναι η διάθεση για κίνηση και ρυθμό σε μια, κατά τα άλλα, στατική παράσταση. Ο Άγιος Δημήτριος και ο Χριστός εικονίζονται σχεδόν μετωπικοί, ο Αρχάγγελος Μιχαήλ και η Παναγία στρέφουν το κεφάλι προς τα δεξιά, ενώ ο Πρόδρομος προς τα αριστερά. Η κατεύθυνση του κεφαλιού των ιερών μορφών έχει προφανώς σχέση με τη θέση τους στο τέμπλο του καθολικού⁹⁶. Αυτό σημαίνει πως ο ζωγράφος αντιμετωπίζει τις (μεμονωμένες) μορφές του ως *σύνταγμα*, και αυτό είναι εξόχως σημαντικό για την ποιότητα του χαρίσματος και της αντιλήψεώς του. Επιπλέον η στροφή του κεφαλιού στις ανωτέρω περιπτώσεις συνεργεί στην ομόλογη στροφή του κορμού, η οποία εκφράζεται στην έκκεντρη θέση της σφαγής του λαιμού και στην υποχώρηση του ώμου εκείνου που τείνει προς το βάθος. Διά του τρόπου αυτού ο ζωγράφος ζωοποιεί και ενεργοποιεί τις μορφές του⁹⁷.

Η κίνηση στη ζωγραφική των εικόνων του τέμπλου της μονής Markov δεν αφορά μόνον



[Εικ. 284]
I. M. Markov.
Ο Άγ. Δημήτριος.

στη διασταύρωση των αξόνων του σώματος ή την κίνηση των μελών του. Συγκρίνοντας, λόγου χάριν, το περίγραμμα του Χριστού Παντοκράτορα στην εικόνα του Μουσείου Hermitage (1363-1368) (εικ. 310) με αυτό του Χριστού της μονής Markon (εικ. 280) διαπιστώνεται ότι το πρώτο είναι αυστηρό, περιθέει τη μορφή χωρίς ανωμαλίες στη διαδρομή του. Απεναντίας στο Χριστό που εξετάζω το περίγραμμα δεν ακολουθεί αμετάβλητη πορεία, καθώς συνίσταται σε άθροισμα καμπύλων και ευθειών τμημάτων, τα οποία διασκεδάζουν την εντύπωση της γεωμετρικής αυστηρότητας. Η κίνηση φθάνει στα όρια της υπερβολής στην κόμμωση και την τριχοφυΐα, όπως στο γένι του Χριστού και στην κόμη του Προδρόμου, στοιχείο ορατό ήδη στην αντίστοιχη μορφή, στο βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής Βλατάδων (εικ. 240)⁹⁸.

Οι πτυχώσεις ρέουν, αυξομειούμενες με γνώση στα πρόσφορα σημεία, όπως στη λαιμόκοψη του χιτώνα του Χριστού και στο μαφόριο της Παναγίας. Στο ιμάτιο του Χριστού-Εμμανουήλ στον κόλπο της Θεοτόκου τα περιγράμματα των πτυχώσεων προκύπτουν οργανικώς από τη φόρμα. Η μεταβολή στην ένταση και την τονικότητα των γραμμώσεων ενισχύει την αίσθηση της φυσικότητας. Σημειωτέον πως η εκζήτηση και η σχολαστική επεξεργασία ποικίλων λεπτομερειών στις πανοπλίες, τον οπλισμό και τα αντικείμενα που κρατούν οι άγιες μορφές αποτελεί γνώρισμα ειδοποιό της τέχνης του ζωγράφου των εικόνων της μονής Markon.

Ως προς την απόδοση των προσώπων, θα έλεγα πως και εδώ ο καλλιτέχνης δεν αστοχεί. Σε ωχροκάστανο διαυγές χρώμα βάσεως αποτυπώνονται τα φυσιολογικά και ανατομικά στοιχεία, με ευαισθησία και καλλιγραφική δεινότητα. Η αποτύπωση αυτή υλοποιείται με ακνά καμπύλα, ενσωματωμένα στον προπλασμό, περιγράμματα, τα οποία αυξομειώνουν το πάχος ή την τονικότητά τους, προκειμένου να αναδείξουν τον όγκο. Η σάρκα, η οποία σήμερα έχει εκπέσει, φαίνεται πως ήταν ελαφρώς ανοιχτότερη από τον προπλασμό, αλλά όμοιας χροιάς, η δε έκτασή της μικρή. Τα φώτα, τα οποία αντιθέτως σώζονται, είναι λεπτόγραμμα, με μικρό μήκος, ώστε να αποδίδουν τον ιριδισμό του φωτός. Νατουραλιστική διάθεση εκδηλώνει η επεξεργασία της κόμης και της τριχοφυΐας. Είναι αξιοθαύμασμο ότι τα φρύδια σχηματίζονται με δέσμη «κοφτών» γραμμών, και όχι με ενιαία φόρμα ή δυο-τρεις παράλληλες καμπύλες. Τούτο υποδηλώνει την πρόθεση του ζωγράφου να αποδώσει την αίσθηση του τριχωτού της ανατομικής αυτής περιοχής.

Εντούτοις, ότι κατατάσσει τις υπό εξέταση εικόνες στην πρωτοπορία της ύστερης μεσαιωνικής τέχνης της ΝΑ Ευρώπης είναι η απτή δήλωση του «έξωθεν προσπίπτοντος» φωτός και η σχετική συνέπεια στην εστίασή του. Στην εικόνα της μονής Βατοπεδίου με την Αποκαθήλωση του Χριστού (εικ. 274) τα δύο αντιμέτωπα ημιχόρια φωτίζονται από ισάριθμες και επίσης αντιμέτωπες πηγές φωτός. Αντιθέτως, στις εικόνες του καθολικού της μονής Markon οι πέντε μεμονωμένες μορφές φωτίζονται διαγωνίως εξ αριστερών. Η συνέπεια και η εκμετάλλευση της εικαστικής αυτής πρακτικής σε συνδυασμό με τη λεπτή επεξεργασία των σκιάσεων δημιουργεί αίσθηση έντονου ανάγλυφου. Τούτο ιδίως σε πτυχώσεις, όπως στο εξόχως αληθοφανές μαφόριο της Παναγίας, στα εξαρτήματα ενδυμάτων και πανοπλιών, στα αγιόνυμα (Ο ΩΝ), και στον εγγεγραμμένο στο φωτοστέφανο του Χριστού σταυρό. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η διαμόρφωση των φεγγίων. Αυτά δεν είναι επίπεδοι δίσκοι. Φωτίζονται στα αριστερά με λευκό χρώμα και σκιάζονται στα δεξιά με γαλάζιο. Η τεχνική αυτή, καίτοι απλούστερη, απαντά ήδη στο διάκοσμο της Οδηγήτριας στο Μιστρά και σε εικόνες της περιόδου⁹⁹. Ωστόσο, στην περίπτωση των εικόνων της μονής Markon το φεγγίο μοιάζει να έχει αποσπαστεί από το χρυσό βάθος, περιβάλλοντας το κεφάλι. Την ψευδαίσθηση αυτή τονίζει το σκήπτρο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, το οποίο «περνά» πίσω από το φωτοστέφανό του, όπως και σε ανάλογες περιπτώσεις στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας.

Περατώνοντας την εξέταση των εικόνων της μονής Markon θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι η σχεδιαστική ακρίβεια, η ρυθμική οργάνωση των επιμέρους στοιχείων και η κομψή χρήση της καμπύλης, σε συνδυασμό με την κατά φύση διαχείριση της φόρμας και του φωτός αποκαλύπτουν ζωγράφο, ο οποίος βρίσκεται στην κορυφή του εικαστικού στερεώματος της εποχής. Η εμφανής υπεροχή του

εν λόγω δημιουργού οφείλεται όχι μόνον στη δεξιοτεχνία του, αλλά κυρίως στη συνειδητή πρόσληψη στοιχείων από τα πλέον φιλοπρόοδα ρεύματα της περιόδου και όχι μόνον από τα εγχώρια. Ο μαυνιερισμός της τριχοφυΐας και η έμφαση στο ανάγλυφο φανερώνει, κατ' εμέ, ιταλική επίδραση. Αλλά αυτή ακριβώς η προσληπτικότητα του λαμπρού αυτού καλλιτέχνη υποδεικνύει την *εδδηνίζουσα* παιδεία του, της οποίας η εστία φαίνεται να είναι η Θεσσαλονίκη του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Ας σημειωθεί ότι απολύτως όμοιο με των εικόνων της μονής Μαρκον ιδίωμα απαντά στην περίφημη εικόνα της Θεοτόκου «Σαϊντανάγια», η οποία κοσμεί το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην κώμη Φρέναρο της Κύπρου (τέλη 14ου αι.)¹⁰⁰.

Μία άλλη αξιοσημείωτη περίπτωση εικαστικού έργου αποτελεί το σπάραγμα επιστυλίου από το ναό της Θεοτόκου Χρυσαινιώτισσας στην Κύπρο. Το σωζόμενο τμήμα περιλαμβάνει τρεις συναπτές σκηνές από το βίο του Χριστού: τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, τη Σταύρωση και τη Γέννηση του Χριστού (αρχές 15ου αι.)¹⁰¹.

Πρόκειται για έξοχο δείγμα ύστερης «παλαιολόγειας» τέχνης, οι καταβολές του οποίου θα πρέπει να αναζητηθούν εκτός Κύπρου, πιθανότατα στην Κρήτη. Η κλασικίζουσα ποιότητα παραπέμπει σε εικόνες του δεύτερου μισού και των τελών του 14ου αιώνα, όπως η εικόνα της Παναγίας Παυσολύπης στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, αυτή με την Αποκαθήλωση του Χριστού στη μονή Βατοπεδίου και οι δύο δεσποτικές εικόνες από το τέμπλο της μονής Καρκάσας στην Κρήτη, ίδρυμα του λόγιου μοναχού Νείλου Δαμιλά (δράση περί το 1400)¹⁰².

Η σύνθεση στις τρεις αυτές, υπό τοξύλλια, σκηνές είναι πυκνή και πολυπρόσωπος. Το βάθος αποδίδεται με τη διαφοροποίηση κυρίως της (καθ' ύψος) θέσεως των μορφών. Λόγου χάριν, στη σκηνή του Ευαγγελισμού ο Αρχάγγελος εικονίζεται χαμηλότερα από την Παναγία, η οποία φαίνεται ωσάν να βρίσκεται στο εσωτερικό της οικίας. Οι μορφές είναι σχεδιασμένες σε κλασικές αναλογίες και σε ποικίλες, υπό γωνία, στάσεις. Εντυπωσιακή είναι λιποθυμία της Θεοτόκου, με το χαρακτηριστικό «τσάκισμα» του ποδιού, καθώς και το σώμα του εσταυρωμένου Ιησού, το οποίο αναγέρνει από το βάρος, κατά τον τύπο των Δυτικών εικόνων. Τα ενδύματα είναι πλούσια και επεξεργασμένα με έκδηλη πλαστική διάθεση. Πλαστικότητα εκδηλώνεται και στην επεξεργασία των, μάλλον σκοτεινών, προσώπων, η οποία συνδυάζεται με τη λεπτή και καλαίσθητη επεξεργασία περιγραμμάτων και σαρκωμάτων. Ισχυρά φώτα έχουν επιχρυσεί με γνώση μόνον στις ακμές των όγκων, γεγονός που αφορά όχι μόνον στα πρόσωπα ή στα ενδύματα, αλλά στο σύνολο της συνθέσεως.

Ένα ακόμη λαμπρό έργο τέχνης από τον καιρό του Μανουήλ Παλαιολόγου θα με απασχολήσει. Πρόκειται για την ωραία εικόνα επιστυλίου, η οποία εκτίθεται σήμερα στο Σκευοφυλάκιο της μονής του Μεγάλου Μετεώρου. Θέμα της εικόνας αυτής είναι η Βάπτισμα του Χριστού (α' μισό 15ου αιώνα)¹⁰³.

Στην εικόνα του Μεγάλου Μετεώρου τα εκατέρωθεν οξυκόρυφα όρη καλύπτουν όλη την επιφάνεια του πίνακα, απολήγοντας στο άνω όριο της εικόνας. Αντιθέτως, οι ιερές μορφές δεν υπερβαίνουν το ήμισυ αυτής. Τούτο προκαλεί αμυδρή αίσθηση βάθους. Τα όρη πλάθονται με αξιοσημείωτη ευαισθησία και ήπιες διχρωμίες. Η αξίνη, πακτωμένη σε δένδρο, κάτω αριστερά, αποδίδεται με σκιοφωτισμό, ανάλογο των εικόνων της μονής Μαρκον. Ο ποταμός, σε χρώμα μελανό, ουδόλως αποδίδεται σχηματικώς. Ο Χριστός σχεδιάζεται γυμνός, και σε διασκελισμό. Ο γηραιός Ιορδάνης προβάλλει τα νώτα του στον θεατή. Τέσσερις έφηβοι άγγελοι στα δεξιά σεβίζουν με τα χέρια καλυμμένα. Η πτυχολογία, τυπική του όψιμου 14ου αιώνα, εκτελείται επί διάφανου χρώματος βάσεως, και με φωτιστικές ταινίες ενσωματωμένες στη φόρμα. Τόσον η λεπτή αποτύπωση των όγκων, διά μέσου περιορισμένου εύρους κελίδων φωτός, όσον και η εξόχως φυ-

[Εικ. 285]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
Η Θεοτόκος Καρδιώτισσα.





[Εικ. 286]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
*Ο Αγ. Ιωάννης ο
Πρόδρομος.*



[Εικ. 288]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
*Ο Αγ. Ιωάννης ο
Πρόδρομος. Λεπτομέρεια.*

σιοκρατική τριχοφυΐα, η οποία παραπέμπει εναργώς σε ιταλικά έργα, απαντά επίσης στη ομοίου θέματος εικόνα, η οποία εκτίθεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο των Αθηνών¹⁰⁴. Η έξοχη τεχνική αλλά και το ιδίωμα της εικόνας του Μεγάλου Μετεώρου αποκαλύπτει την μητροπολιτική παιδεία και τη δεξιότητα του ζωγράφου.

Ορόσημο για την εξέλιξη της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως και γενικώς της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής θα σταθεί το έργο του φημισμένου, ήδη στην εποχή του, Αγγέλου Ακοτάντου από την Κρήτη (μνείες 1430-1457)¹⁰⁵. Το έργο του έχει μελετηθεί ικανοποιητικώς, και εξ απόψεως τεχνικής, διά τούτο δεν θα επιμείνω στην εξέτασή του. Αυτό που θα ήθελα, ωστόσο, να σημειώσω είναι ο βαθμός της υφολογικής του συμβολής στην εξέλιξη της υστεροβυζαντινής τέχνης.

Σε εικόνες του Αγγέλου, που δεν υιοθετούν στοιχεία γοτθικά, όπως η εικόνα με την Παναγία Καρδιώτισσα (εικ. 285), αυτή με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο στο Βυζαντινό Μουσείο των Αθηνών (εικ. 286) και η εικόνα με τον Προφήτη Ηλία στη Χώρα της Νάξου¹⁰⁶, ο καλλιτέχνης ακολουθεί με ακρίβεια τον κλασικισμό της τελευταίας φάσεως της τέχνης της Κωνσταντινουπόλεως, πόλη την οποία είχε επισκεφθεί¹⁰⁷. Χαρακτηριστικά δε δείγματα της τέχνης των ερχομένων από τη Βασιλεύουσα στην Κρήτη ζωγράφων είναι η εξαιρετική ποι-

ότητας εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από τη μονή Αγίου Παντελεήμονος στα Φόδελε, σήμερα στη Συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Αρχιεπισκοπής Κρήτης (τέλη 14ου αι.), η επίσης έξοχη εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας από τη μονή Καψά (αρχές 15ου αι.) (εικ. 287) και η κρητικής, ως φαίνεται, προελεύσεως εικόνα του Αγίου Αντωνίου στη μονή Σινά, την οποία ο K. Weitzmann εσφαλμένως τοποθετεί στο 15ο – 16ο αιώνα¹⁰⁸. Το «εισαγόμενο» (;) ρεύμα αυτό ακολουθεί, εξελίσσει αλλά και τυποποιεί ο λαμπρός χρωστήρας του Αγγέλου Ακοτάντου.

Στο εικαστικό έργο του Αγγέλου (εικ. 288) τα ευάριθμα και φαιάς απολήξεως, χρώματα επιχρίονται σε σκοτεινούς τόνους. Ο σκηνικός χώρος είναι συμβατικός, αλλά επιμελημένος με αβρότητα. Οι μορφές του είναι τυπικές και εξιδανικευμένες, αυστηρές αλλά και ευγενείς. Η κίνηση είναι μάλλον απύσχα, όπως απύσχα είναι επίσης η διάθεση για εκφραστικές υπερβάσεις. Το σχέδιό του είναι κομψό, αλλά χωρίς πλαστική δύναμη. Με αυτό εννοώ πως οι γραμμές του είναι ισόπαχες και όμοιας τονικότητας, «αδιάφορες» για το *περίοπον* της μορφής. Στη ζωγραφική του Αγγέλου οι προπλασμοί είναι διαφανείς όπως και τα ιδιαίτερος ακνά περιγράμματα. Το σάρκωμα συρρικνώνεται περαιτέρω και ταυτοχρόνως αποδυναμώνεται, ως δομικό στοιχείο του όγκου. Η σάρκα συνίσταται από ώχρινες και συναφείς με τον τόνο του προπλασμού πινελιές, οι οποίες διαμορφώνουν ένα στοιχειώδες επίπεδο για τα επόμενα στρώματα. Οι ψιμιθιές της πρώτης φάσεως επιχρίονται ωσάν δίχτυ στην επιφάνεια του σαρκώματος, αφανίζοντας και υποκαθιστώντας το υποκείμενο αυτό στρώμα. Οι ψιμιθιές της δεύτερης φάσεως, έξεργες και στυλινές, εστιάζουν εναλλάξ το φως στα εξέχοντα σημεία, καθώς διασταυρώνονται με τις υποκείμενες. Όλα τούτα ενισχύουν την εντύπωση ενός «έξωθεν» ερχόμενου φωτός, το οποίο όμως δεν κατορθώνει να υποβάλει αίσθηση όγκου και πλαστικότητας. Αυτό πιστοποιείται

και στα διάφανα ενδύματα, στα οποία η ταινιωτή μορφή του φωτός και, κατά συνέπεια, ο κατακερματισμός, που η τεχνική αυτή επιφέρει στη φόρμα, αμβλύνει την αίσθηση της φυσικότητας.

Εντυπωσιακή τεχνοτροπική συνάφεια με την εργασία του Αγγέλου Ακοτάντου εμφανίζουν πολλά έργα του δεύτερου τέταρτου του 15ου αιώνα. Αξίζει να αναφέρω την εξαιρετή δεσποτική, ως φαίνεται από το μέγεθός της, εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, η οποία αγοράστηκε το έτος 1914 στην Κωνσταντινούπολη και σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών Puskín, την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας σε ιδιωτική Συλλογή της Κέρκυρας, την εικόνα του Αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη ολόσωμου στη Ζάκυνθο και την εικόνα με τη Βάπτισμα του Χριστού στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο των Αθηνών, για την οποία έκανα λόγο προηγουμένως¹⁰⁹.

Μία ακόμη εικόνα, όμοιας υφολογικής τάξεως και χρονικής εκτέλεσεως, σώζεται στο σκευοφυλάκιο του ναού του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος. Πρόκειται για την εικόνα με τη Γέννηση της Θεοτόκου (αρχές 15ου αι.), στην οποία μάλιστα αξιοσημείωτη είναι η διατύπωση του χώρου¹¹⁰. Στην εικόνα ο παρατηρητής αισθάνεται τις διαστάσεις του χώρου, ότι μεταξύ των κτηρίων και της κλίνης της αγίας Άννας υφίσταται απόσταση, ένας «διάδρομος», στον οποίο δραστηριοποιούνται τα πρόσωπα. Η διάταξη των μορφών είναι κυκλική και όχι σε επάλληλες ζώνες, ως είναι το σύνθημα. Το επίπεδο στηρίζεώς τους διαφοροποιείται καθ' ύψος, προκειμένου να ενισχυθεί η εντύπωση του βάθους. Η αγία Άννα είναι ξαπλωμένη σε υπό γωνία ορατή κλίνη, με τον Ιωακείμ πίσω από το προσκέφαλο. Η κίνηση και η δράση επισημαίνεται από τις αντιθετικές κινήσεις και την εναλλαγή των κατευθύνσεων.

Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό και την ανάλυση των μετά το 1341 εικόνων του Βυζαντίου, θα ήθελα να υπογραμμίσω πως στα όψιμα αυτά έργα, ιδίως σε αυτά της Βασιλεύουσας και της Κρήτης, τα ειδωποία γνωρίσματα του μητροπολιτικού κλασικισμού του 14ου αιώνα, αποκτούν αρτιότητα, παγιώνονται και τυποποιούνται. Σε συνδυασμό δε με τη συμβολική τους δύναμη στην αμέσως μετά την Άλωση περίοδο, θα αποτελέσουν αξιακά πρότυπα προς αντιγραφή από τα εργαστήρια της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου¹¹¹.

Εισέρχομαι τώρα στην παραγωγή εικονογραφημένων *manuscripta*. Μετά τη δεκαετία του 1330/40 ο αριθμός των ιστορημένων χειρογράφων μειώνεται δραστικώς, η τυπολογία παραμένει αμετάβλητη, η δε ποιότητα ουδόλως επαυξάνει. Όπως και η μνημειακή τέχνη, ούτω και η χειρόγραφη παράδοση και η ζωγραφική της βρίσκεται σε ύφεση, είτε λόγω της πολιτικής και οικονομικής κρίσεως που συνοδεύει την εποχή, συμφώνως προς τον H. Buchthal, είτε γιατί οι μικρογράφοι εμμένουν στην αντιγραφή αρχαιότερων παλαιολόγειων προτύπων¹¹². Ωστόσο, μετά το 1360 περίπου η παραγωγή χειρογράφων στην Κωνσταντινούπολη ανακάμπτει, με κέντρο δραστηριότητας την περίφημη για το βιβλιογραφικό της εργαστήριο (Scriptorium) μονή των Οδηγών¹¹³. Το κέντρο αυτό παραγωγής εικονογραφημένων χειρογράφων θα παραγάγει στα χρόνια της βασιλείας του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου και του Μανουήλ Β΄ μερικά από τα ωραιότερα δημιουργήματα της βυζαντινής τέχνης.



[Εικ. 287]
Κρήτη.
Ι. Μ. Καψά.
*Η Θεοτόκος
Βρεφοκρατούσα.*



[Εικ. 289]
Παρίσι.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
Κώδ. αρ. 1242.
Η Σύνοδος του 1351.

λεί όντως την εντύπωση της απουσίας φωτός. Οι ευαγγελικές μορφές διαθέτουν μνημειακό χαρακτήρα και αξιοσημείωτη πλαστικότητα. Ο υπό γωνία τοποθετημένος ευαγγελιστής Ματθαίος έχει τα πόδια διασταυρωμένα, με τρόπο οπτικώς επιτυχί. Η πτυχολογία είναι πλούσια και ρέουσα, με τις αφώτιστες περιοχές στα πρόσφορα σημεία. Τα πρόσωπα και η τριχοφυΐα μαρτυρούν διάθεση για φυσικότητα. Η συνήθης διακριτή διαβάθμιση των επιπέδων της σάρκας αντικαθίσταται από ενιαία διαχείριση φώτων, σκιάσεων και περιγραμμάτων.

Προς τούτοις, είναι γνωστό ότι ο αυτοκράτορας Ιωάννης Καντακουζηνός θα παραγάγει θεολογικά έργα, καταγεγραμμένα στο περίφημο χειρόγραφο Parisinus Graecus 1242, το οποίο γράφεται και αυτό στη μονή των Οδηγών το έτος 1370, το πρώτο μέρος, και το έτος 1375, το δεύτερο. Γραφέας του χειρογράφου είναι ο χαλκέντερος μοναχός Ιωάσαφ, κατόπιν ηγούμενος της εν λόγω μονής. Το χειρόγραφο περιλαμβάνει λόγους αντιρρητικούς κατά του Πρόχουρου Κυδώνη και κατά του Παύλου, Λατίνου μητροπολίτη Θηβών και τιτουλάριου πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Περιέχει ακόμη λόγους απολογητικούς κατά Μωαμεθανών και Ιουδαίων. Επισημαίνεται ότι το χειρόγραφο κοσμούν τέσσερις ολοσέλιδες μικρογραφίες: η πρώτη παρουσιάζει την εκκλησιαστική Σύνοδο του έτους 1351 (εικ. 289), η οποία στήριξε και καθιέρωσε τη διδασκαλία του Γρηγορίου Παλαμά, η δεύτερη εικονίζει τον Καντακουζηνό ως αυτοκράτορα και ταυτόχρονα ως μοναχό (εικ. 290), η τρίτη ιστορεί τη Μεταμόρφωση του Χριστού (εικ. 291) και η τέταρτη τον Γρηγόριο τον Ναυζιανζηνό¹¹⁵.

Η εικαστική αντίληψη και οι τεχνικοί τρόποι που εκφράζονται στις μικρογραφίες αυτές συντάσσονται πλήρως με αυτούς της όψιμης «παλαιολόγιας» τέχνης. Παραδείγματος χάριν, στη μικρογραφία με τη Σύνοδο του 1351 ο χώρος είναι απών. Τα πρόσωπα στοιβάζονται το ένα δίπλα στο άλλο με συμβατικό, ως προς την οπτική τάξη, τρόπο. Στον άξονα της συνθέσεως κυριαρχεί η ευμεγέθης φιγούρα του αυτοκράτορα, εφόσον αυτό που ενδιαφέρει είναι η προβολή της προσωπικότητάς του και όχι η απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος. Στη φημισμένη παράσταση της Μεταμορφώσεως του Χριστού οι μορφές διατάσσονται με γεωμετρική ισορροπία, σε αρμονία με το καθιερωμένο σχήμα. Τα χρώ-

Είναι γνωστό πως ο αυτοκράτορας Ιωάννης ΣΤ΄ Καντακουζηνός (1347-1354) θα δωρίσει στη μονή Βατοπαιδίου είκοσι έξι πολύτιμους χειρόγραφους κώδικες. Κατά πάσα πιθανότητα οι κώδικες αυτοί προέρχονται από την προσωπική του βιβλιοθήκη και έχουν γραφτεί για δική του χρήση. Μεταξύ τούτων, σπουδαιότερος θεωρείται ο κώδικας Ευαγγελίου αριθ. 16 Σκευοφυλακίου, ο οποίος γράφεται και ιστορείται στη μονή των Οδηγών το έτος 1340/41¹¹⁴.

Οι μικρογραφίες των Ευαγγελιστών, οι οποίες κοσμούν το συγκεκριμένο κώδικα αποτελούν λαμπρά έργα της κλασικίζουσας ζωγραφικής της Κωνσταντινουπόλεως. Οι μορφές τοποθετούνται εντός διακοσμητικού πλαισίου. Φύλλο χρυσού καλύπτει το βάθος των παραστάσεων. Τα χρώματα είναι ζωηρά, ιδίως το κόκκινο και το γαλάζιο των χιτώνων. Το σχέδιο των επίπλων είναι εξεζητημένο και μάλλον πλημμελές, εξ απόψεως οπτικής. Όμως, η απόδοση της σκιάσεώς τους είναι αριστουργηματική, αφού η υπό γωνία όψη των επίπλων δεν έχει αποδοθεί με τρόπο συμβατικό. Η όψη αυτή φέρει διαφορετική από την κύρια όψη χρωματική βάση, η οποία πλάθεται με ασθενή γαλάζια φώτα. Το ίδιο απαντά και στην Περίβλεπτο του Μιστρά, στο θρόνο της Θεοτόκου της αψίδας. Η επινόηση αυτή, δηλαδή ο χαμηλός ανακλαστικός φωτισμός της σκιασμένης πλευράς των στερεών αντικειμένων, προκα-



[Εικ. 290]
Παρίσι.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
Κώδ. αρ. 1242.
Ο Ιωάννης Καντακουζηνός.



[Εικ. 291]
Παρίσι.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
Κώδ. αρ. 1242.
Η Μεταμόρφωση του Χριστού.

ματα ακολουθούν κλίμακα φαιοκάστανων τόνων, πλην βεβαίως των λευκαζόντων ιματίων του Χριστού και του προφήτη Ηλία και του γλαυκού της δόξας. Το ορεινό τοπίο έχει αποδοθεί με ήπια γήινα χρώματα και διάθεση πλαστική, χωρίς εντάσεις στη φωτοσκίαση των όγκων. Πλαστικότητα παρουσιάζει και η πυυχολογία, με τη σαφή οριοθέτηση των σκιασμένων και φωτισμένων τμημάτων. Σαρκόματα μικρής εκτάσεως επιχρίονται στα κατάλληλα σημεία, τη φωτεινότητα των οποίων ενισχύουν ψιμιθιές. Αυτές δημιουργούν αίσθηση μεταλλικής λάμψεως στα φαινόμενα ωςάν ιδρωμένα πρόσωπα. Το δυνατό φως, το οποίο ρέει στα σώματα των ιερών μορφών δεν ακολουθεί μοναδική και συγκεκριμένη πηγή, μολονότι ο σπουδαίος καλλιτέχνης του παρισινού κώδικα δεν φείδεται να φωτίσει την τριχοφυΐα στα γένια του προφήτη Ηλία και του αποστόλου Πέτρου στο εξωτερικό της περιγράμμιση. Επισημαίνεται, ωστόσο, πως στα δύο πάρισα πορτρέτα του Καντακουζηνού (εικ. 290) η αληθοφάνεια φθάνει σε μέτρα πολύ υψηλά εάν όχι άγνωστα ως τότε στην Ανατολική Ευρώπη, και τούτο δεν είναι υπερβολή. Στη μικρογραφία αυτή ουδέν στοιχείο θυμίζει τις συμβάσεις στην προσωπογραφία της εποχής, παρότι ο ζωγράφος εξιδανικεύει το πρότυπό του.

Σημαντικός κρίνεται ο βουλγαρικός κώδικας με τους Ψαλμούς του Δαβίδ, ο γνωστός ως *Ψαλτήριον Τομιά*, το οποίο φυλάσσεται σήμερα στο Κρατικό Μουσείο Ιστορίας στη Μόσχα (περί το 1360)¹¹⁶. Ο εν λόγω κώδικας είναι γραμμένος στη σλαβονική, όμως οι επιγραφές των εκατό εννέα μικρογραφιών του είναι στην ελληνική. Τη βυζαντινή καταγωγή της τέχνης των μικρογραφιών του βουλγαρικού κώδικα επιβεβαιώνει επίσης η τεχνοτροπία τους. Η απόδοση του χώρου και των ανθρώπινων μορφών ακολουθεί τη μητροπολιτική παράδοση, όπως αυτή εκφράζεται στα χειρόγραφα του Καντακουζηνού. Εντούτοις, η ποιότητα των εξεταζόμενων μικρογραφιών υπολείπεται αυτής των κωδίκων του ανωτέρω αυτοκράτορα. Επισημαίνεται η χρήση έντονων γλυκασμών, πράσινων και ερυθρών, που σε συνδυασμό με το σκοτεινό καστανό του προπλασμού και τη θαμπή σάρκα παραπέμπουν στο χρωστήρα του καλλιτέχνη, ο οποίος ιστορεί το νάρθηκα της Ομορφοκκλησιάς στην Καστοριά.

Ένα άλλο περίφημο Ψαλτήριον (Arch. W. Gr. 61), το οποίο φυλάσσεται στο Christ Church Col-

lege της Οξφόρδης, προέρχεται και αυτό από το βιβλιογραφικό εργαστήριο της μονής των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη και έχει γραφτεί από τον επίσης γνωστό κωδικογράφο Ιωάσαφ μοναχό (1391)¹¹⁷.

Το χειρόγραφο περιλαμβάνει τρεις μόνον μικρογραφίες: στην προμετωπίδα εικονίζεται, σε συμφωνία με την αρχαία συνήθεια, ο προφήτης Δαυίδ ένθρονος (απολεπισμένος). Στο φ. 102ν εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος και ευλογών. Στην απέναντι σελίδα, στο φ. 103r, εικονίζεται η Θεοτόκος να παρουσιάζει στον Χριστό το μοναχό Καλοσιδά, ο οποίος μάλιστα προκύπτει από ανοικτή σαρκοφάγο¹¹⁸. Οι εν λόγω μορφές είναι αυστηρές, με ραδινές αναλογίες. Η πτυχολογία αποδίδεται με εύκαμπτες και οργανικώς συνεχόμενες γραμμώσεις και ταινιωτά φώτα. Το σχέδιο και το πλάσιμο των προσώπων θυμίζει τις κλασικιστικές τάσεις των τοιχογραφιών της μονής της Χώρας. Πάντως η τέχνη των εξεταζόμενων μικρογραφιών δεν μπορεί να συγκριθεί με αυτήν των κωδίκων του Καντακουζηνού.



[Εικ. 292]
Παρίσι.
Μουσείο του Λούβρου.
Κώδικας αρ. 416.
*Ο αυτοκράτωρ Μανουήλ Β΄
Παλαιολόγος και τα μέλη
της οικογένειάς του.*

Στον αρχόμενο 15ο αιώνα χρονολογείται εξαιρετικής σπουδαιότητας αυλικό χειρόγραφο, του οποίου η θέση στην ιστορία της βυζαντινής τέχνης δεν έχει προσεχθεί όσο θα έπρεπε. Πρόκειται για το περγαμινό χειρόγραφο του Μουσείου του Λουνρε με αριθμό MR 416 (Département des Objects d'Art), το οποίο περιλαμβάνει τα έργα του θεολόγου εκείνου που στην έρευνα έμεινε γνωστός ως Ψευδο-Διονύσιος Αρεοπαγίτης (ακμή περί το 500 μ.Χ.).

Το ιδιαίτερος καλά διατηρημένο αυτό χειρόγραφο θα προσφέρει, ως διπλωματικό δώρο, στο Αβαείο του Saint-Dennis ο λόγιος Μανουήλ Χρυσολωράς, απεσταλμένος στο Παρίσι υπό του αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου, το έτος 1408. Το κείμενο του κώδικα είναι αρχαιότερο των μικρογραφιών κατά πολύ. Γράφεται στο πρώτο τρίτο του 14ου αιώνα από τον αυτοκρατορικό γραφέα Μιχαήλ Κλωστομάλλη, ο οποίος είχε ως φαίνεται στενή συνεργασία με λογίους του μεγέθους ενός Θεοδώρου Μετοχίτη και ενός Ιωάννη Καντακουζηνού. Το εν λόγω χειρόγραφο θα διακοσμηθεί με δύο μεγάλου μεγέθους επείσακτες μικρογραφίες, μεταξύ του Ιουνίου του έτους 1403, οπότε η αυτοκρατορική οικογένεια επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη, και προ του Φεβρουαρίου του έτους 1405, οπότε γεννιέται ο τέταρτος γιος του Μανουήλ, ο οποίος δεν εικονίζεται στον αυτοκρατορικό πίνακα¹¹⁹.

Στην πρώτη μικρογραφία εικονίζεται ολόσωμος και μετωπικός ο άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, ενώ στη δεύτερη ιστορείται ο

Μανουήλ με τα μέλη της οικογένειάς του κατά παράταξη (εικ. 292). Άνωθεν των προσώπων της αυτοκρατορικής οικογένειας προβάλλει η Παναγία ημίσωμη, στον τύπο της Ζωοδόχου Πηγής, να αγγίζει τις κορυφές των στεμμάτων του αυτοκρατορικού ζεύγους. Η εικονογραφία και η ενδυματολογική διαπραγμάτευση των μορφών δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, καίτοι απουσιάζουν από τα ενδύματα οι συνήθεις γραμμικές πτυχώσεις. Στην απόδοση των προσώπων και των άκρων ακολουθούνται οι τρόποι της ζωγραφικής της Κωνσταντινουπόλεως, όπως αυτή εκφράζεται στην εικόνα της Παναγίας Πausολύπης και στα χειρόγραφα του Καντακουζηνού. Τα πρόσωπα της αυτοκρατορικής οικογένειας τείνουν να αποδοθούν κατά φύση, χωρίς την παρουσία στο περίγραμμα λαδοπράσινων σκιάσεων που βλέπουμε στην Παναγία της δεύτερης μικρογραφίας ή στον Διονύσιο Αρεοπαγίτη της πρώτης. Το ρόδινο σάρκωμα πλάθεται επιμελώς, ώστε να αποδοθεί το ανάγλυφο, χωρίς την εμπλοκή έντονων σκιάσεων. Στα δε ιερά πρόσωπα των δύο μικρογραφιών, δηλαδή στην Παναγία και στον Άγιο Διονύσιο, η φωτοσκίαση είναι σαφώς εντονότερη, εφόσον το βάθος αφήνεται

ορατό στα πρόσφορα σημεία, αλλά το πλάσιμο είναι όμοιο με αυτό των αυτοκρατορικών μορφών.

Κλασικιστικά «παλαιολόγια» γνωρίσματα φέρουν επίσης τα διακοσμημένα χειρόγραφα του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, όπως η εμβόλιμη μικρογραφία του ευαγγελιστή Μάρκου στον κώδικα Τάφου 41 (12ος αι.)¹²⁰ και ο περγαμνός κώδικας Ευαγγελίου με αριθμό 2603 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (1418)¹²¹. Ομοιότητες με τα προρρηθέντα χειρόγραφα εντοπίζονται και στον κώδικα 548 της μονής Ιβήρων (1433). Το τετραευάγγελο έχει γραφτεί από τον Σωφρόνιο, βιβλιογράφο του κύκλου της μονής των Οδηγών, μνείες για τη δράση του οποίου υπάρχουν μεταξύ 1418 και 1438. Ο κώδικας είναι διακοσμημένος με ολοσέλιδες μικρογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών¹²².

Στη μικρογραφία με τον Ιωάννη τον Θεολόγο, ο Ευαγγελιστής εικονίζεται κατά τη, θεία επινεύσει, συγγραφή του ευαγγελίου του. Ο Άγιος, ωστόσο, δεν εικονίζεται στο σπήλαιο της Πάτμου. Όπισθεν του Ιωάννη και του Πρόχορου υψώνεται μάνδρα και όπισθεν αυτής υπόστεγο πύσσημο κτήριο με πτυχωτή οροφή. Το κτήριο αυτό καθώς και τα έπιπλα στο πρώτο πλάνο δεν έχουν ακριβή προοπτική χάραξη. Ο ζωγράφος απλώνει τις φωτεινές του μάζες σε όλη σχεδόν την επιφάνεια του προπλασμού, δίχως να τις τυποποιεί σε γεωμετρικά σχήματα. Το ίδιο ισχύει και για τις σκοτεινές γραμμές των πτυχώσεων που ουσιαστικώς λειτουργούν ως φόρμες, καθώς πλάθουν τον όγκο κατ'αντίστροφη φορά. Στα πρόσωπα και την κόμη η περιγραφική αντιμετώπιση του φωτός και της σκιάς είναι απούσα. Προπλασμός, περιγράμματα και σάρκα, που μικρή διαφορά έχουν, ως προς τον τόνο και τη χροιά, πλάθουν με αξιοσημείωτη ελευθερία και με ροπή προς την αληθοφάνεια τα πρόσωπα και τα άκρα.

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάστηκαν καλλιτεχνικά έργα του δεύτερου μισού του 14ου και πρώτου μισού του 15ου αιώνα, τα οποία συντάσσονται με την παράδοση του κλασικίζοντος ρεύματος των αρχών του 14ου αιώνα, όπως αυτό εκφράζεται υποδειγματικώς στο γραπτό διάκοσμο της μονής της Χώρας. Απεδείχθη δε πως στα έργα αυτά εκδηλώνονται πολλές νέες εικαστικές λύσεις, μερικές εξ αυτών εξόχως καινοτόμες. Όμως σε κάθε ένα πεδίο εικαστικής εφαρμογής (τοίχοι, σανίδες, χαρτώες ή περγαμνές σελίδες κ.α.) και σε κάθε μία από τις αντίστοιχες τεχνικές η μητροπολιτική παράδοση των αρχών του 14ου αιώνα θα πραγματοποιηθεί με τρόπο ιδιαίτερο και με ποικίλα αποτελέσματα.

Τα μετά το 1341 υψηλής ποιότητας μνημειακά σύνολα, τα οποία μπορούν να υποδιαιρεθούν σε αυτά της Κρήτης και του Μιστρά, σε αυτά της σφαίρας επιρροής της Θεσσαλονίκης και σε αυτά του Morava, εστιάζουν κυρίως στην περαιτέρω διερεύνηση της αφηγήσεως, της κινήσεως των μορφών αλλά και της κατά φύση αποτυπώσεώς τους. Η μνημειώδης μορφή υποχωρεί, ως ένα βαθμό εξ αφορμής των μεταβολών στην αρχιτεκτονική αντίληψη και φόρμα. Η μείωση της αρχιτεκτονικής κλίμακας, οι ραδινές αναλογίες και η εμμονή στην εικονογραφική αφήγηση ωθούν έτι περαιτέρω στην άμβλυνση του μνημειακού χαρακτήρα των ιερών μορφών, μεμονωμένων και μη. Αυτό διαφαίνεται όχι απαραίτητως στη μείωση του μεγέθους ή των αναλογιών των μορφών, αλλά στη διάταξη, το ρυθμό και την οικονομία της γενικής συνθέσεως. Βεβαίως η υποχώρηση του μνημειακού ιδεώδους απαντά ήδη σε μνημεία του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα. Τώρα όμως γίνεται μάλλον ενδημική, συμβαδίζοντας με τη γενικότερη τάση της τέχνης προς το οικείο και το προσφιλές, προς αυτό που δύναται να προσεγγισθεί ατομικώς.

Ειδικότερα η διατύπωση του υπαίθριου και αστικού τοπίου δεν παρουσιάζει εξέλιξη, καίτοι η σχέση, κτηρίων και ορεινών όγκων, με τις ανθρώπινες μορφές καθίσταται τώρα ορθότερη. Ούτε και στον τομέα της φωτοσκιάσεως οι εξελίξεις είναι σημαντικές. Υφίσταται βέβαια έμφαση στην πλαστικότητα πτυχών, κόμης και γυμνών μελών, αλλά αυτή εξαντλείται στις δύο διαστάσεις, ως επί το πολύ. Η δομική λειτουργία του φωτός, ως ανεξάρτητου από τη μορφή και έξωθεν προσπίπτοντος, αγνοείται στις περισσότερες περιπτώσεις. Εκεί όπου τα κλασικιστικά μνημειακά σύνολα του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα συνεισφέρουν στην εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής είναι κυρίως στο σχέδιο, στη διαχείριση της σχέσεως της μορφής με το χώρο και στην κατά φύση απόδοση πτυχώσεων και ανατομικών

λεπτομερειών. Η περίπτωση της του διακόσμου της μονής Dečani είναι χαρακτηριστική.

Οι μεγάλες καινοτομίες της εποχής του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου εμφανίζονται στο πεδίο της ζωγραφικής εικόνων και χειρογράφων, κυρίαρχο τρόπο εικαστικής και συνάμα θρησκευτικής εκφράσεως την εποχή αυτή. Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί ορισμένα τινά: η αδυναμία της κεντρικής πολιτικής εξουσίας για μεγάλες χορηγίες, λόγω των θλιβερών συνθηκών και περιστάσεων, αλλά και η απροθυμία της για «χειραγώγηση» των αισθητικών συρμών, καθιστά προφανώς τη χορηγία υποχρέωση ευρύτερου κύκλου ανθρώπων, είτε της Εκκλησίας είτε της πολιτικής και στρατιωτικής εξουσίας. Οι παραγγελιοδότες αυτοί, έχοντας χαλαρή πλέον σχέση με την ισχυρή κεντρική εξουσία αλλά και επιρρεπείς στην επικρατούσα εσωστρέφεια της περιόδου, τρέπονται αποκλειστικώς στην κατασκευή επί σανίδος πινάκων. Τούτο διότι η εικόνα, ως μεμονωμένο αντικείμενο λατρείας, αφορά στο άτομο, καθώς τούτο αναπτύσσει κατ' ανάγκη προσωπική σχέση με αυτήν. Ως γνωστόν, η σχέση μεταξύ εικονιζόμενου προσώπου και θεατή-πιστού διαμορφώνεται στο επίπεδο των συναισθημάτων και των συνειδησιακών βεβαιώσεων. Για το λόγο αυτό η εικόνα συνιστά προσφιλέστερο είδος θρησκευτικής εκφράσεως, γεγονός που δικαιολογεί την αριθμητική υπεροχή των εικόνων, εν σχέση με τις τοιχογραφίες, την εποχή μάλιστα αυτή που οι συνθήκες αλλά και οι πολιτικές επιλογές των αυτοκρατόρων ουδεμία ασφάλεια προσφέρουν στη βυζαντινή κοινωνία. Ας σημειωθεί προσέτι ότι η εκ μέρους του πιστού συναισθηματική προσέγγιση των εικονιζόμενων ιερών μορφών δικαιολογεί επίσης την έμφαση στο δραματικό στοιχείο, το οποίο εκδηλώνεται διά της διαχειρίσεως κυρίως του φωτός και της σκιάς.

Στο πεδίο της ζωγραφικής εικόνων τρία καινοφανή στην τέχνη του Βυζαντίου εικαστικά επινοήματα θα πραγματωθούν με τρόπο θαυμαστό: η πρόσπτωση και η ροή του (λευκού) φωτός στο σύνολο της συνθέσεως και στα επιμέρους, η μείωση της δομικής σημασίας των σαρκωμάτων και η βαθμιαία υποκατάστασή τους από τις ψιμιθιές και η, φειδωλή αρχικώς, διατύπωση ενός «έξωθεν» ερχομένου φωτός. Επισημαίνεται πως το φως, ούτως οριζόμενο, γίνεται αντιληπτό ως ανεξάρτητο στοιχείο από το τοπικό χρώμα και όχι ως διαβαθμισμένη προς το λευκό κορύφωση χροιάς. Αυτό επιφέρει την οπτική αντίθεση ανάμεσα στα φωτισμένα και σκιασμένα μέρη, αντίθεση που εντείνεται από τους βαθέως σκοτεινούς προπλάσμούς.

Στα επιτεύγματα του κλασικιστικού ρεύματος, όπως αυτό εκφράζεται στην παραγωγή εικόνων, θα πρέπει επίσης να προσγραφεί η καινοφανής, για τα δεδομένα του Βυζαντίου, αντίληψη για το χώρο, ως ζωτικό περιβάλλον για τη δράση της μορφής και ως ισοδύναμο με αυτήν εικαστικό στοιχείο. Η αντίληψη αυτή εκφράζεται καταρχάς μέσα από την προοπτική διάρθρωση του χώρου και από ένα σύστημα αναπτύξεως των διαστάσεών του, το οποίο επιχειρεί να διαχειριστεί τον εγκάρσιο άξονα και την τοποθέτηση της μορφής στο ζωτικό της πεδίο, με συστροφές και χιασμούς. Αφετέρου η ισοδυναμία χώρου και μορφής υλοποιείται μέσω της χρωματικής ακολουθίας και της συνθέσεως. Ουδέτερο βάθος και τοπίο έχουν ταυτόσημη χροιά ή τονικότητα ανάλογη με αυτήν των ανθρώπινων μορφών. Επισημαίνεται πως ο συμφυρμός και η αμφισημία μορφής και χώρου συνιστά εικαστικό επίτευγμα που ακόμη και σήμερα αποτελεί ζητούμενο.

Τέλος, οφείλω να τονίσω τόσο την δραματική διάθεση στην επεξεργασία των ευαγγελικών θεμάτων (Σταύρωση μονής Αγ. Παύλου), αλλά και των ιερών μορφών καθαυτών (εικόνες τέμπλου μονής Markov) όσο και τη ροπή προς τη φυσιογνωμική αλήθεια, εάν όχι προς την προσωπογραφία, όπως αυτή εκφράζεται στα χειρόγραφα του Καντακουζηνού και σε αυτό του Saint-Dennis. Είναι προφανές ότι οι δύο τάσεις στοχεύουν στην οικείωση και τη βιωματική ταύτιση του πιστού-θεατή είτε με τις ιερές μορφές είτε με το ιστορούμενο ευαγγελικό γεγονός. Και τούτο δεν είναι χωρίς σημασία, καθώς υποδηλώνει ροπή προς την ατομική συναισθηματική προσέγγιση των θείων δεδομένων, λίγες δεκαετίες προ του τέλους της αυτοκρατορίας, ως ήδη τόνισα.

Επισημαίνεται πως την ροπή προς τον «ατομικισμό» θα εκφράσει με ακόμη μεγαλύτερη έμφαση το εκφραστικό ρεύμα, στην εξέταση του οποίου προχωρώ ευθύς αμέσως.

- ¹ Στη Ρόδο, όπως και στην Κύπρο, η τοπική καλλιτεχνική παραγωγή αγνοεί εν γένει τις τρέχουσες εξελίξεις στην Κωνσταντινούπολη. Εντούτοις, παράδειγμα εξοικειώσεως με τις εξελίξεις αυτές αποτελεί ο διάκοσμος του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372). Για το ναό βλ. Ch. Giakoumaki, Πρώτη παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372), *ΔΧΑΕ* 35 (2014), 109-41. Για την τέχνη στη Ρόδο κατά το 14ο και 15ο αιώνα βλ. E. Kollias, Τοιχογραφίες της Ιπποκρατίας (1309-1522) εις Ρόδον, *ΑΑΑ* 6 (1973), 265. Archontopoulos 2010.
- ² Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 125-7. Maderakis 1991, 271 και σποράδην. M. Vasilakis, Από την Κωνσταντινούπολη στο Χάνδακα: η ζωγραφική εικόνων γύρω στο 1400, *Χερ Αγγέδον*, 58-65.
- ³ Για το ναό του Προδρόμου στην Επισκοπή Πεδιάδος βλ. E. Theocharopoulou, οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας, *Κρητική Εστία*, 9 (2002), 58-122. Η ίδια, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Επισκοπή Πεδιάδας, στο *Ανταπόδοση, Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεδηγιάννη-Δωρή*, Athens 2010, 153-83. Για το καθολικό της μονής Βροντισίου βλ. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 321-2, εικ. 282-283. Για την Παναγία στα Καπετανιανά βλ. Gerola, Lassithiotakis 1961, αριθ. 670. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 328-30. Bissinger 1995, 223-4. Για το θέμα βλ. M. Aspra-Vardavakis, The Echo of the Metropolitan Art in the Monumental Painting of Crete During the Fourteenth and the First Half of the Fifteenth Century, *The Byzantine World*, 409-29, όπου και βιβλιογραφία.
- ⁴ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. Chatzidakis 1952, 69. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 395-7. M. Borboudakis, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, *Ευφρόσυνον*, τόμ. Ι, 375-98. Maderakis 1991, σποράδην. Bissinger 1995, 240-1. Gioles, Pallis 2014, αριθ. 479.
- ⁵ Chatzidakis 1952, 69. Xyngopoulos 1957, 81-3. Maderakis 1991.
- ⁶ Για τις τοιχογραφίες βλ. ενδεικτικώς Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 447-50. Bissinger 1995, 234.
- ⁷ Για το Μιστρά ως «θυγατρικό» της Κωνσταντινούπολης κέντρο τέχνης και πολιτισμού βλ. Zakythinos 1975. Mouriki 1975, 69-70. Chatzidakis 1985, 15-6. Ετζεόγλου 2005, 181. Kalopissi-Verti 2006α, 184, 187-8.
- ⁸ Για τον Ιωάννη Φραγκόπουλο βλ. Kalopissi 2006, 81. Για την οικοδομική ιστορία του καθολικού βλ. S. Sinos, Η μονή της Παντάνασσας, *The Monuments of Mystras*, 196-215. Για τις τοιχογραφίες βλ. Millet 1910, πίν. 137-50. Xyngopoulos 1957, 34-6. Dufrenne 1970, 9-13 και σποράδην. Djurić 1972, 290-1. Chatzidakis 1985, 101-7. Drandakis 1989, 645-6. Mouriki 1991. Aspra-Vardavakis, Emmanouil 2005.
- ⁹ Για την προ του 1970 συντήρηση των τοιχογραφιών του Μιστρά βλ. *The Monuments of Mystras*, 23-6.
- ¹⁰ Για τους τρεις αυτούς ζωγράφους βλ. Aspra-Vardavakis, Emmanouil 2005, 257-77, 329-30 (Α ζωγράφος), 277-80, 330 (Β ζωγράφος), 281-8, 330 (Γ ζωγράφος).
- ¹¹ Οφείλω να σημειώσω ότι το μεθοδολογικό τούτο σφάλμα κυριαρχεί στην νεότερη έρευνα. Οι ερευνητές αντιλαμβάνονται οιαδήποτε διαφορά, τεχνική ή υφολογική, ως ένδειξη άλλης χειρός. Αρκούνται δε στην παρατήρηση και σημείωση της διαφοράς, ενίοτε απατηλής, και δεν προχωρούν σε εικαστική τεκμηρίωση.
- ¹² Στο ίδιο, 78-81.
- ¹³ Για το θέμα βλ. D. Mouriki, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting, στο Mouriki 1995, II, 81-112, πίν. 83α-94ε.
- ¹⁴ Djurić 1972, 290-1. Mouriki 1991, 229-30.
- ¹⁵ Υπό την έννοια *μανιέρα-μανιερισμός* εννοώ όχι κάτι ανάλογο με το ρεύμα του Μανιερισμού του 16ου αιώνα, αλλά την εμμονή σε παλαιότερους τρόπους εκφράσεως.
- ¹⁶ Για τα δύο σύνολα βλ. Mouriki, 1978, 20. J. Albani, Die Wandmalereien der Kirche Hagios Athanasios zu Leondari, *JÖB* 39 (1989), 259-94. Η ίδια, The Painted Decoration of the Cupola of the Western Gallery in the Church of the Holy Apostles at Leondari, *CabArch* 40 (1992), 161-80. Panayotidi 2000, 200. Kalopissi-Verti 2006α, 189-90. Foustieris 2006, 108-13. Για την αρχιτεκτονική κυρίως του ναού των Αγίων Αποστόλων βλ. A. Louvi-Kizi, Ο ναός των Αγίων Αποστόλων στο Λεοντάρι Αρκαδίας, *ΔΧΑΕ* 28 (2007), 99-114.
- ¹⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. Xyngopoulos 1957, 27-8. Panayotidi 2000, 200-1. Chassoura 2002. Η ίδια, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στο Λογκανίκο της Λακωνίας, στο *Λαμπηδών*, I, 277-88. Zarras 2011, 363-5 και σποράδην. Κυρίως N. Dile, Το άγνωστο υστεροβυζαντινό στρώμα τοιχογράφησης του ναού της Παναγίας στο Ροεινό Αρκαδίας. Νέα στοιχεία για ένα τοπικό εργαστήριο ζωγράφων, *ΔΧΑΕ* 35 (2014), 77-106. Ανάλογα γνωρίσματα φέρει και ο διάκοσμος της αψίδας του ναού της Παναγίας Χειμάτισσας στην κόμη Φλόκα της Επιδαύρου – Λιμηράς. Βλ. N. B. Drandakis et.al., Έρευνα στην Επίδαυρο – Λιμηρά, *ΠΑΕ* 1982, 354-62. Panayotidi 2000, 193, 199-200, εικ. 1-4.
- ¹⁸ Βλ. Rautman 1991, 66, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 66.
- ¹⁹ Για τις τοιχογραφίες βλ. Xyngopoulos 1952, 49-62. Ch. Mavropoulou-Tsioumi, Οι τοιχογραφίες της Μονής Βλατάδων. Τελευταία αναλαμπή της βυζαντινής ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη, *Η Θεσσαλονίκη* 1 (1985), 221-37. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos, 29-30. Panayotidi 1996, 357-8. Mavropoulou-Tsioumi 1992, 659-60, 664-5. A. Semoglou, Notes sur les peintures murales de la chapelle sud (Saint-Paul) du catholicon du monastère des Vlataides à Thessalonique, *Βυζαντικά* 20 (2000), 349-59. K. M. Vafeiadis, Το εικονογραφικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω», *Μακεδονικά* 33 (2001-2002), 218, 230-1. A. Tourta, Thessalonike, *Heaven and Earth*, 90-1. Για τη σημασία της προσωπικότητας και της δράσης του Γρηγορίου του Παλαμά στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού και του παρεκκλησίου βλ. Gerstel 2004, 235-7.
- ²⁰ Chatzidakis 1974, 185.
- ²¹ Για το θέμα της ταύτισης του ναού με, γνωστά από πηγές, βυζαντινά καθολικά βλ. V. Laurent, Une nouvelle fondation de Choumnos: La Nea Moni de Thessalonique, *RÉB* 13 (1955), 116 κ.ε. G. Theocharides, Δύο νέα έγγραφα αφορώντα εις την Νέαν Μονήν της Θεσσαλονίκης, *Μακεδονικά* 4 (1960), 315-61. Th. Papazotos, The Identification of the Church of "Profitis Elias" in Thessaloniki, *DOP* 45 (1991), 121-7 (όπου ο ερευνητής ταυτίζει το ναό με το καθολικό της μονής Ακαπνίου). Rautman 1991, 65, 66, με βιβλιογραφία στην υποσημ. 58. Th. Papazotos, Η Μονή Ακαπνίου – Ο ναός του Προφήτη Ηλία, *Θεσσαλονικέων Πόλις* 21 (2007), 154-207.

- ²² Για τις τοιχογραφίες του Προφήτη Ηλία δεν υπάρχει εκτενής και συστηματική μελέτη. Βλ. ενδεικτικώς Djurić 1972, 284 και σποράδην. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos, 30-1. Mavropoulou-Tsioumi 1992, 663. Papamastorakis 2001, 8-9 και σποράδην. Α. Tourta, Thessalonike, *Heaven and Earth*, 91. Vafeiadis 2015.
- ²³ Για το θέμα βλ. Mavropoulou-Tsioumi 1992, 663. Gerstel 2004, 227-8.
- ²⁴ Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τους ζωγράφους της «σχολής του Morava» καθώς και για μικρογραφίες, σαν αυτές στον κώδικα 548 της μονής Ιβήρων (1433), κώδικα φιλοτεχνημένο στη μονή των Οδηγών. Για τον κώδικα βλ. Galavaris 2000, 87-90, εικ. 60. Kadas 2008, 127-8, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ²⁵ Για τις τοιχογραφίες βλ. V. Djurić, Freske crkvice Sv. Besrebrenika despota Jovana Uglješe u Vatopecu i njihov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog žinorisa, *ZRVI* 7 (1961), 125-36. Ο ίδιος 1972, 285 και σποράδην. Tsigaridas 1996, 280-4. Toutos, Foustieris 2010, αριθ. 3.10.
- ²⁶ Αντιθέτως, σχέση με τη «σχολή του Morava» έχει ένα άλλο αγιορείτικο δείγμα, ο γραπτός διάκοσμος του παρεκκλησίου της Θεοτόκου στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος (περί το 1400). Για τις ευρήματα, απείραχτες από την επιζωγράφιση του 1868, τοιχογραφίες του παρεκκλησίου βλ. E. N. Tsigaridas, Η μνημειακή ζωγραφική στις μονές του Αγίου Όρους κατά την περίοδο 1250-1500, *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Συμποσίου «Ποδητιστική Κληρονομιά και Αρχιτεκτονική Παράδοση στη Χαλκιδική και στο Άγιον Όρος» Ουρανίουπολη Χαλκιδικής 14-16 Σεπτεμβρίου 1990 (Χρονικά Χαλκιδικής, Παράρτημα)*, Thessaloniki 1993, 332-41. Papamastorakis 1998, 45, 102, εικ. 15-18. Toutos, Foustieris 2010, αριθ. 8.2.
- ²⁷ Για τις τοιχογραφίες βλ. J. Sisiou, Το πρόγραμμα του εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς, *Niš i Bizanija* X (2012), 353-76.
- ²⁸ Για την εικόνα βλ. Petković 1997, 30, εικ. στις σσ. 96-97.
- ²⁹ Για την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, η οποία αποδίδεται σε εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης βλ. D. Mouriki, Portraits of St. Theodora in Five Sinai Icons, *Θυμίαμα*, τόμ. Ι, 218, τομ. ΙΙ, πίν. 114. Α. Markopoulos, Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Τα πρόσωπα και τα κείμενα, *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 345-51. Angelidi, Papamastorakis, 2005, 217, εικ. 18. 8. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 32 (R. Cormack). *Χειρ Αγγέλου*, αριθ. 4 (R. Cormack), με βιβλιογραφία. G. Veljanovic-Strehl, Die Ikonenprozession am Fest "Sonntag der Orthodoxie" und Ihre Darstellung in der Ikonenmalerei, *Griechische Ikonen*, 231-42, ιδίως 234-5.
- ³⁰ Για τις τοιχογραφίες της μονής Dečani βλ. ενδεικτικώς V. R. Petković, P. J. Bošković, *Manastir Dečani*, I-II, Beograd 1941. Djurić 1974, 56-8. V. J. Djurić (ed.), *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle a l'occasion de la celebration de 650 ans du monastere de Dečani, Septembre 1985*, Beograd 1989. *Dečani*, όπου υπόμνημα των τοιχογραφιών στις σσ. 43-74 (στα αγγλικά). Todić, Čanak-Medić 2005. Πρβλ. Zarras 2011, 399-404 και σποράδην, με βιβλιογραφία. Vafeiadis 2015.
- ³¹ *Dečani*, εικ. στη σ. XXV.
- ³² Στη Dečani σώζεται υπογραφή ενός εκ των ζωγράφων στα σερβικά: *Σέργιος ο αμαρτωδός*. Βλ. σχετικά Kalopissi-Verti 1997, 128.
- ³³ Στο ίδιο, εικ. 293, 422.
- ³⁴ Στο ίδιο, εικ. 262.
- ³⁵ Φωτογραφία στο B. V. Popović, Fresco Program in the Altar Area (= στα σερβικά), *Decani*, 77-97, εικ. 8.
- ³⁶ Φωτογραφία στο S. Kesić-Ristić, Cycle of the Passion of Christ (= στα σερβικά), *Decani*, 121-30, εικ. 1.
- ³⁷ Όπως στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου και στην τράπεζα της μονής Θεολόγου Πάτριου. Βλ. σχετικά Orlandos 1970, 229-30, πίν. 91, όπου και ανάλυση του θέματος μετά παραδειγμάτων. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντά και στο ναό του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στο Γερακάρι Κρήτης (13ος αι.).
- ³⁸ Todić, Čanak-Medić 2005, εικ. 263, 273.
- ³⁹ Στο ίδιο, εικ. 377.
- ⁴⁰ Για τον Marko Kraljević βλ. ενδεικτικώς G. Chr. Soulis, *The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and His Successors*, Athens 1995, 93-97, με βιβλιογραφία.
- ⁴¹ Για τις τοιχογραφίες και το ζωγάφο βλ. V. J. Djurić, Radionica mitropolita Jovana zograf, *Zograf* 3 (1969), 18-29. Ο ίδιος 1974, 86-7. Subotić 1980, 195-7. P. Miliković-Pepok, Sur les peintures le métropolite Jovan et l'hiéromoine Makarije, *L'école de la Morava*, 239-46 (= στα σερβικά). Balabanov 1995, 162-70. Kalopissi-Verti 1997, 147. J. Proković, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Tresca*, Wien 1997. Miliković-Pepok 2001, 42-43, 58-59, 61-62, 64, 68-70, εικ. 12-15. Papamastorakis 2001, 33 και σποράδην. Popovska-Korobar 2004, 17, 211. E. Dimitrova, *Седум Споменуци на Културата во Скопје и Скопско, Скопје 2009*, 36-47. Dimitrova et. al. 2011, ιδίως 126-60.
- ⁴² Dimitrova et. al. 2011, εικ. στη σ. 137.
- ⁴³ Στο ίδιο, εικ. στη σ. 148.
- ⁴⁴ Για την εικόνα βλ. Balabanov 1995, εικ. 144, 145. Popovska-Korobar 2004, αριθ. 3, όπου και βιβλιογραφία. Για τη μονή Zrze και τις τοιχογραφίες του έτους 1368/69 βλ. Djurić 1974, 85. Z. Inković, Zinopis iz XIV veka u manastiru Zrze, *Zograf* 11 (1980), 80-98. Gabelić 1991, 191. B. Todić, The Fresco Painting of the Narthex of Zrze and the Liturgie of Holy Week, *Zograf* 35 (2011), 211-22 (= στα σερβικά).
- ⁴⁵ Djurić 1972, 133. Πρβλ. επίσης Gabelić 1991, 191-4, όπου η συγγραφέας δεν εντάσσει τον εξεταζόμενο ναό στον κύκλο των έργων που ο Djurić αναφέρει.
- ⁴⁶ Για τη «σχολή του Morava» βλ. Sv. Radojčić, L'art de la Morava, *The Unesco Courier* 31 (august-september 1978), 41-2. V. J. Djurić, *Moravsko Slikarstvo*, Beograd 1968. Ο ίδιος, La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture Byzantine, *L'école de la Morava*, 277- 92. V. Korać, L'école de la Morava: dernière renaissance dans l'art du monde byzantin, *Βυζάντιο και Σερβία*, 380-91. E. N. Kyriakoudis, The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations, *Zograf* 26 (1997), 95-105. T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375-1459)*, Beograd 2007.
- ⁴⁷ Για το ναό και τις τοιχογραφίες βλ. Sv. Radojčić, *Die Fresken von Kalenić*, Beograd 1964. V. J. Djurić, Slikar Radoslav I freske Kalenica, *Zograf* 2 (1967), 22-9. Ο ίδιος 1972, 290-1 και σποράδην. Ο ίδιος 1974, 101-4. D. Simić-Lazar, Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeș, *CabArch* 34 (1986), 143-60. Η ίδια, *Kalenic et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995. Η ίδια, *Kalenic. Slikarstvo istorija*, Kragujevac 2000. Papamastorakis 2001, 35-6 και σποράδην. I. Stevović, B. Cvetković, *The Monastery of Kalenić*, Belgrade 2007. J. Kalić (ed.), *Monastery Kalenić, Symposium on the Eve of the Six Hundred Years Anniversary, Kalenić, 5-6 October 2008*, Belgrade and Kragujevac 2009. Zarras 2011, 405-7, με βιβλιογραφία.

- ⁴⁸ Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς V. J. Djurić, Slikar Radoslav I freske Kalenica, *Zograf* 2 (1967), 22-9.
- ⁴⁹ Βλ. Simić-Lazar 1986. M. Belović, *Late Byzantine Painting in Serbia: Kalenik and the Kariye Djami*, (PhD), University of Oregon, Oregon 1987.
- ⁵⁰ Για το θέμα βλ. V. Korać, L'architecture monumentale de Byzance et de Serbie durant le dernier siècle de l'empire byzantin. Un traitement particulier des façades, *ZRBI* 43 (2006), 209-29 (= στα σερβικά). I. Stevović, Serbian Architecture of the Morava period: A Local School or an Epilogue to the Leading Trends in Late Byzantine Architecture? A Study in Methodology, *ZRBI* 43 (2006), 231-53 (= στα σερβικά).
- ⁵¹ Για τον Lazarević βλ. ενδεικτικώς I. Božić, Les terres serbes à l'époque de Stefan Lazarević, *L'école de la Morava*, 111-21. Antwerp 1987, 522-6. J. Kalić, Despot Stefan and Byzantium, *ZRBI* 43 (2006), 31-9 (= στα σερβικά).
- ⁵² Για τις τοιχογραφίες βλ. V. J. Djurić, *Resava*, Beograd 1963. S. Tomić, R. Nikolić, *Manasija. Istorija - žinopis, (Saopštenja)* 6) 1964. V. J. Djurić, La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture Byzantine, *L'école de la Morava*, 277-92. Ο ίδιος, 1974, 99-101. Starodubcev 2006, 359-67. J. Prolović, The Decorative Program of the Domes and the Area under the Domes in the Church of the Monastery Resava, *Zograf* 32 (2008), 131-49 (= στα σερβικά). Zarras 2011, 408-10, με βιβλιογραφία.
- ⁵³ Για τις τοιχογραφίες στη Ljubostinja βλ. Starodubcev 2006, 355-9, όπου και βιβλιογραφία.
- ⁵⁴ Για τις τοιχογραφίες βλ. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris 1931. M. A. Musisescu, G. Ionescu, *Biserica Domneasca din Curtea de Argeș*, București 1976. N. Constantinescu, *Curtea de Argeș (1200-1400)*, București 1984. A. Dimitriescu, Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeș. Origine de leur iconographie, *CabArch* 37 (1989), 135-62. Papamastorakis 2001, 37 και ομορ. εικ. 147-51. D. Simić-Lazar, On the Occasion of Dating Grescoes in St. Nikola's Church in Curtea de Argeș (Romania), *ZLU* 39 (2011), 9-38. Zarras 2011, 433-7, με βιβλιογραφία.
- ⁵⁵ Για την εικόνα βλ. M. Sotiriou, Παλαιολόγειος εικόν του αρχαγγέλου Μιχαήλ, *ΔΧΑΕ* 1 (1959), 80-86. Chatzidakis 1980, 452. Vokotopoulos 1995, αριθ. 95. Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 8. *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη*, αριθ. 11 (Κ. Faidra-Kalaphati). Vafeiadis 2015.
- ⁵⁶ Για την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου βλ. *The World of the Byzantine Museum*, αριθ. 121. Για την εικόνα του Αγίου βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αριθ. 78 (M. Georgopoulou). *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 19 (M. Georgopoulou). Vokotopoulos 1995, αριθ. 145. Για την εικόνα της μονής Αγίου Παύλου βλ. Tsigaridas 1998, 29-30, εικ. 4, 9.
- ⁵⁷ Για την εικόνα βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 22-27, εικ. 97.
- ⁵⁸ Για την εικόνα βλ. Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 10. *The World of the Byzantine Museum*, αριθ. 118. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 103 (Κ-Ph. Kalafati). Cutler 2004, 34-6. Vafeiadis 2015.
- ⁵⁹ Βλ. σχετικώς Vasilakis-Karakatsanis 1969.
- ⁶⁰ Tsigaridas 2008, εικ. 69, 70.
- ⁶¹ Για το θέμα βλ. Vafeiadis 2010a, 228-9.
- ⁶² Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 10, εικ. στη σ. 49.
- ⁶³ Για την εικόνα βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 118 (Y. Piatnitsky).
- ⁶⁴ Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 205-207, τόμ. II, 187-8. Vokotopoulos 1995, αριθ. 83.
- ⁶⁵ Για τις εικόνες βλ. M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et la Collection de l'Institut* (Preface par S. Antoniadis), Neri Pozza - Venice 1962, αριθ. 1, και 2. Για την πρώτη εικόνα βλ. επίσης N. Zarras, Η παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού εν δόξη με αποστόλους στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, *ΔΧΑΕ* 34 (2013), 239-50, με βιβλιογραφία. Για τη δεύτερη βλ. ακόμη *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 307 (M. Georgopoulou).
- ⁶⁶ Για την Άννα Νοταρά βλ. Nicol 1996, 96-109. Ch. Maltezu, *Άννα Παδαιοδόγνα Νοταρά. Μια τραγική μορφή ανάμεσα στον βυζαντινό και τον νέο εδδητικό κόσμο*, Venice 2004, ιδίως 56-9.
- ⁶⁷ Για το θέμα βλ. Vokotopoulos 2009, 230-1, εικ. 6-8, όπου και βιβλιογραφία.
- ⁶⁸ Για τη μονή βλ. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Μέρος I, τόμ. III, *les églises et les monastères*, Paris 1969(2), 10-11, 217. A. C. Hero, *A Woman's Quest for Spiritual Guidance*, Brookline, Mass., 1986, 108-9. Rautmann 1991, 67. Για την εικόνα βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 90 (A. Weyl-Carr). *Χειρ Αγγέλου*, αριθ. 2 (A. Weyl-Carr). Vafeiadis 2015.
- ⁶⁹ Για την εικόνα βλ. A. Tourta, Εικόνα με σκηνές παθών στη Μονή Βλατάδων, *Μακεδονικά* 22 (1982), 154-79. *Affreschi e icone*, αριθ. 38 (A. Tourta). *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 102 (A. Tourta).
- ⁷⁰ Για το επιστόλαιο βλ. Ch. Μανροπούλου-Tsioumi, Βυζαντινό επιστόλαιο τέμπλου με σκηνές του Δωδεκαόρτου και των Παθών του Χριστού, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 291-312, ιδίως 310.
- ⁷¹ Θυμίζω πως η Μαρία ήταν αδελφή του βασιλιά Ιωάννη (Ιωάσαφ) Ούρεση Παλαιολόγου και σύζυγος του δεσπότη των Ιωαννίνων Θωμά Prelubonić. Για τη Μαρία και τις εικόνες που συνδέονται με αυτήν βλ. Xyngopoulos 1964-1665, 53-70. M. Chatzidakis, D. Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη*, Athens 1990, εικ. στη σ. 53. Rodley 1994, 343-6. Subotić 1996, 172-6, με βιβλιογραφία. *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 24A-C, ιδίως 24A (L. Deriziotis). M. Vassilaki, Maria Palaiologina and her Icons, *XXe CIÉB, pré-actes, II. Tables rondes*, Paris 2001, 137. Πρβλ. Cutler 2004, 36-8.
- ⁷² Για την εικόνα της Βαλτιμόρνς βλ. Th. Gouma-Peterson, A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 42-43 (1984/85), 48-60. Vokotopoulos 1995, αριθ. 112. Vafeiadis 2010a, 185, 188. Για την εικόνα της Φλωρεντίας βλ. Ch. Baltoyanni, Η Κοίμηση του Ανδρέα Ριτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα, *Ευφρόσυνον*, 353-72. Vokotopoulos 1995, αριθ. 111. Vafeiadis 2010a, 198-9.
- ⁷³ Για την εικόνα βλ. A. Xyngopoulos, Η εικόν της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου Μονεμβασίας, *Πεδοπονησιακά* Α' (1955), 23-49. Vokotopoulos 1995, αριθ. 130. V. Foskolu, Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου, *Σύμμεκτα* 14 (2001), 229-56. *Byzantium Faith and Power*, αριθ. 90 (A. Weyl Carr).
- ⁷⁴ Για τις δύο εικόνες βλ. A. Xyngopoulos, Βυζαντινές εικόνες εν Μετέωροις, *ΑΔ* 10 (1926), 35-44. H. Belting, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34-5 (1980-1981) 7-8. Vokotopoulos 1995, αριθ. 123 και 124. L. Deriziotis, *Ιερά Μονή Μεγάλου Μετεώρου, Εικόνες και τοιχογραφίες*, Meteora-

- Kalabaka 2007, 30-1. M. Tomić-Djurić, The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: the Examples at Markov Manastir, *ZRBI* 49 (2012), 304-5.
- ⁷⁵ Για την εικόνα βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 28, όπου και βιβλιογραφία. Vafeiadis 2015.
- ⁷⁶ Με τούτο εννοώ ότι τα «πλήρη» (μορφές) και τα «κενά» (χρυσό βάθος) τμήματα του πίνακα μοιράζονται ίσο εμβαδόν. Αφετέρου, η διάταξή τους αφορά στην ισορροπία της γενικής συνθέσεως.
- ⁷⁷ Στο ίδιο, εικ. 112.
- ⁷⁸ Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 28, εικ. 109.
- ⁷⁹ Για την εικόνα βλ. V. Antonova, N. Mneva, *Gos. Tretyakovskaya Galereya, Katalog drevnerusskoi zhinopisi*, τόμ. 2, Moscow 1963, αριθ. 330, πίν. 249, όπου δίδεται και η σωστή κατά τη γνώμη μου χρονολόγηση. Βλ. επίσης V. Lazarev, *Vizantiiskaya zhinopis*, Moscow 1971, 338. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 67 (O. Korina). Vafeiadis 2015.
- ⁸⁰ Για την εικόνα της Πάτμου βλ. Chatzidakis 1977, αριθ. 6. O ίδιος 1988, 110-1, πίν. 9. Vokotopoulos 1995, αριθ. 143. *Χείρ Αγγέλου*, αριθ. 6 (A. Katsioti). Οι ανωτέρω ερευνητές δέχονται χρονολόγηση στο πρώτο τέταρτο του 15ου αιώνα. Κατά την εκτίμησή μου, η εικόνα θα πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά στην προ του 1400 περίοδο.
- ⁸¹ Για την εικόνα της μονής Γωνιάς βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 165 (M. Borboudakis). Για την λειψανοθήκη βλ. Xyngopoulos 1957, 75-8, πίν. 18.2. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 325 (M. Gergopoulou). T. F. Matheus, *Icons and the Religious Experience, Byzantium, Faith and Power, Perspectives*, 8-10, εικ. 12. *Egeria*, αριθ. 75 (G. Ikonomakis-Papadopoulos).
- ⁸² Για την εικόνα του Freising βλ. Xyngopoulos 1957, 17-18. K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jabrbundert* (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, 4), Recklinghausen 1963, αριθ. 67. Grabar 1975, αριθ. 16, πίν. 24-25. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 12. *Egeria*, αριθ. 79 (N. Chatzidakis). Hilsdale 2014, 231-5, εικ. 4.1, με βιβλιογραφία.
- ⁸³ Για την τακτική αυτή του Μανουήλ βλ. S. Mergiali-Sahas, Byzantine Emperors and Holy Relics. Use and Misuse of Sanctity and Authority, *JÖB* 51 (2001), 52-8. Hilsdale 2014, 231-5.
- ⁸⁴ Για την εικόνα βλ. Vafeiadis 2010a, 35-41, 44-8, εικ. 1, πίν. 1.
- ⁸⁵ Για την εικόνα βλ. *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 230 (E. Tsigaridas). Tsigaridas 1998, 32-6, εικ. 11, 12.
- ⁸⁶ Για τα βημόθυρα βλ. M. Chatzidakis, *L'icône Byzantine, Saggi e memorie de storia dell' arte* 2 (1959), 32-3, εικ. 21. Vokotopoulos 1995, αριθ. 116. Για την εικόνα του αγίου Ανδρέα βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 56.
- ⁸⁷ Η Άννα ήταν κόρη του Μεγάλου Δούκα, Αλεξίου Φιλανθρωπίνου και δεύτερη σύζυγος του Μανουήλ Γ', αυτοκράτορα της Τραπεζούντας (1390-1412). Για την εικόνα βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 45.
- ⁸⁸ Για την εικόνα του Προδρόμου βλ. A. Katsioti, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Athens 1998, 199, εικ. 214.
- ⁸⁹ Για την εικόνα βλ. *Affreschi e icone*, αριθ. 34a-b (M. Acheimastou-Potamianou).
- ⁹⁰ Για την εικόνα βλ. *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 86 (E. Gladysheva).
- ⁹¹ Για την εικόνα βλ. *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, αριθ. 116 (M. Borboudakis). M. Constantoudakis-Kitromilides, *Viaggi di pittori tra Constantinopoli e Ckania: documenti d'archivio e influenze sull'arte (XIV-XV sec.)*, στο C. Maltezos et al. (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venetia 2009, 722, εικ.7. *Χείρ Αγγέλου*, αριθ. 9 (M. Vasilaki). Vafeiadis 2015.
- ⁹² Για την εικόνα βλ. Sotiriou 1956-58, τόμ. I, εικ. 219.
- ⁹³ Για την εικόνα βλ. D. Mouriki, *Portraits of St. Theodora in Five Sinai Icons, Θνύμα*, τόμ. I, 218, τόμ. II, πίν. 114. Vokotopoulos 1995, αριθ. 141. A. Markopoulos, Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Τα πρόσωπα και τα κείμενα, *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 345-51. Angelidi, Papamastorakis, 2005, 217, εικ. 18. 8. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 32 (R. Cormack). D. Kotoula, The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon, in A. Louth, A. Casiday (eds.), *Byzantine Orthodoxies*, Aldershot U.K. Ashgate 2006, 129-30. *Χείρ Αγγέλου*, αριθ. 4 (R. Cormack), με βιβλιογραφία. G. Veljanovic-Strehl, Die Ikonenprozession am Fest "Sonntag der Orthodoxie" und Ihre Darstellung in der Ikonenmalerei, *Griechische Ikonen*, 231-42, ιδίως 234-5.
- ⁹⁴ Miljković-Pepk 2001. Οι εν λόγω εικόνες ήταν ζωγραφισμένες εκ δευτέρου υπό του Nikola Mihailov από το Krusevo (1895). Βλ. Επίσης Popovska-Korobar 2004, αριθ. 6-10.
- ⁹⁵ Marković 2013. Επισημαίνεται ότι στα τέλη του 14ου αιώνα ανήκουν πιθανώς και οι κατεστραμμένες και αποτοιχισμένες σήμερα τοιχογραφίες της παλιάς τράπεζας της μονής, έργο υψηλού επιπέδου, άγνωστου προς το παρόν καλλιτέχνη.
- ⁹⁶ Miljković-Pepk 2001, εικ. 5.
- ⁹⁷ Αυτό συμβαίνει και σήμερα. Σε πολλά ημίτομα γλυπτά πορτρέτα, που βλέπουμε σε δημόσιους χώρους, η κεφαλή στρέφεται ελαφρώς, προκειμένου να διασκεδαστεί η αλγεινή εντύπωση της στατικότητας και αδράνειας.
- ⁹⁸ Αδημοσίευτη. Την παρατήρηση οφείλω στο ακάματο ερευνητή της βυζαντινής ζωγραφικής, κ. Γ. Φουστέρη.
- ⁹⁹ Όπως σε εικόνα επιστολίου με την Εισ Άδου Κάθοδο στο ναό της Παναγίας Περιβλέπτου Αχρίδας (Djurić 1961, 20-4, 88-9, αριθ. 9), στην εικόνα με τον Άγιο Γεώργιο στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (BXM 1355) και σε αυτήν με τον Χριστό Παντοκράτορα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (M. Acheimastou – Potamianou (ed.), *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, (κατάλογος εκθέσεως), Athens 1988, αριθ. 30 (N. Chatzidakis). Vokotopoulos 1995, αριθ. 146).
- ¹⁰⁰ Αδημοσίευτη εξ όσων γνωρίζω.
- ¹⁰¹ Για την εικόνα βλ. Papageorgiou 1991, 64-6, εικ. 42.
- ¹⁰² Για τις εικόνες της μονής Καρκάσας βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 148, 149 (M. Borboudakis).
- ¹⁰³ Αδημοσίευτη εξ όσων γνωρίζω.
- ¹⁰⁴ Για την εικόνα βλ. Acheimastou – Potamianou 1998, αριθ. 24.
- ¹⁰⁵ Για το ζωγράφο και την τέχνη του βλ. M. Vasilaki-Mavrakaki, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η Διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290-9. N. Tselenti, Νέα στοιχεία για το ζωγράφο «κυρ Άγγελο», *Ευφρόσυνη*, τόμ. II, 618-29. M. Constantoudaki-Kitromilides, The Painter Anghelos Acotantos: New Biographical Details From Unpublished Documents, *Λαμνηδών*, II, 499-508. K. Milanou, Ch. Vourvopoulou, L. Vranopoulou, A-E. Kalliga, *Icons by the Hand of Angelos. The Painting Method of a Fifteenth-Century Cretan Painter*, Athens 2008. M. Vasilaki, *The Painter Angelos and Icon - Painting in Venetian Crete*, (Variorum Reprints), Ashgate –

- Variorum 2009. Βλ. επίσης Vafeiadis 2010a, 139-41 και σποράδην.
- ¹⁰⁶ Για την εικόνα του Προδρόμου βλ. *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, αριθ. 203 (Μ. Acheimastou-Potamianou). Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 28. Ε. Chalkia (ed.), *Post-Byzantium: The Greek Renaissance, 15th – 18th Century. Treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens (exhibition Catalogue), November 7, 2002 – February 8, 2003*, Athens 2002, αριθ. 2 (G. Kakavas). Για την εικόνα της Νάξου βλ. *Χειρ Αγγέλου*, αριθ. 41 (Ch. Sakellakou).
- ¹⁰⁷ Αναφέρεται επίσκεψη του Αγγέλου στην Πόλη. Τούτο βεβαιώνεται στη Διαθήκη του καλλιτέχνη. Για το θέμα βλ. Μ. Vasilaki, από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, *Το πορτραίτο του καθημένη στο Βυζάντιο*, 161-201 (το κείμενο της Διαθήκης στις σσ. 203-6). Μ. Kazanaki-Lappa, Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου, *Χειρ Αγγέλου*, 104-10 (το κείμενο της Διαθήκης στο Παράρτημα Ι, 111-3).
- ¹⁰⁸ Για την πρώτη εικόνα βλ. Μ. Andrianakis, Herakleion in Crete, *Heaven and Earth*, 262, εικ. 230. Για την εικόνα της μονής Καψά βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 147 (Μ. Borboudakis). Για την εικόνα της μονής Σινά βλ. Weitzmann 1984, 106-7, εικ. 36.
- ¹⁰⁹ Για την εικόνα της Μόσχας βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 85 (Ο. Etinhof). *Το Κάδος της Μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ΄-ΙΗ΄ αιώνων από τις Συλλογές των πόδεων Μόσχα, Σέργκιεφ Ποσόντ (Ζαγκόρσκ), Τβερ και Ριαζάν*, (κατάλογος έκθεσης), Athens 1995, αριθ. 1 (Ο. Etinhof). Vafeiadis 2009, 37-8, εικ. 11. Ο ίδιος 2010a, 122-3 και σποράδην. Για την εικόνα της Κέρκυρας βλ. Ρ. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athens 1990, αριθ. 4. Για την εικόνα της Ζακύνθου βλ. Μ. Acheimastou – Potamianou, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Athens 1997, αριθ. 5. Για την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου βλ. Acheimastou – Potamianou 1998, αριθ. 24.
- ¹¹⁰ Για την εικόνα βλ. Μ. Vasilaki, *Εικόνες 12ου-15ου αιώνα, στο Κεμήλια Πρωταίου*, Ι. Κ. Αγίου Όρους, Mount Athos 2000, τόμ. Β΄, 50-51, εικ. 17. Vafeiadis 2009, 34, εικ. 8. Ο ίδιος 2010b, 59-61, εικ. 18.
- ¹¹¹ Για το θέμα βλ. Vafeiadis 2010a.
- ¹¹² Για την παραγωγή χειρογράφων στο 14ο αιώνα βλ. Belting 1970. Buchthal 1975. Galavaris 1995, 29-31. Lowden 2004, 259-69. Cormack 2010, 55 και σποράδην.
- ¹¹³ Για τη μονή των Οδηγών βλ. ενδεικτικώς Ch. Aggelidi, T. Papamastorakis, Η μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας, *Μήτηρ Θεού*, 373-87, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹¹⁴ Για τον κώδικα βλ. Ε. Lamperz, Η βιβλιοθήκη και τα χειρόγρατά της, *Μονή Βασιλοπαιδίου*, τόμ. ΙΙ, 568-9, εικ. 506, 513, 514. S. Kadas, Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, στο ίδιο, 597, εικ. 544. Kadas 2008, 115, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹¹⁵ Για το χειρόγραφο και τις μικρογραφίες βλ. Ε. Voordeckers, Examen codicologique du Codex Par. Gr. 1242, *Scriptorium* 21 (1967), 288-94. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 129-31. Djurić 1987, 89-94. Durand et al. (eds.), *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (κατάλογος έκθεσης), Paris 1992/93, αριθ. 355 (R. Cormack). Ρ. Guran, Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme et l'empire: Les miniatures du codex Parisinus graecus 1242, στο Ρ. Guran (ed.), *L'empereur bagiatrice: Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, Bucharest 2001, 73-121. *Byzantium. Faith and Power*, αριθ. 171 (J. Lowden). Πρβλ. Cormack 2000, 194. Papamastorakis 2001, 288-9. Drpić 2008.
- ¹¹⁶ Για το ψαλτήριο βλ. ενδεικτικώς Α. Džurova, *Tomić Psalter (Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia)*, vols. I, II, Sofia University Press, Sofia 1990.
- ¹¹⁷ Για το χειρόγραφο και τις μικρογραφίες βλ. Ρ. L. Vokotopoulos, Ένα άγνωστο χειρόγραφο του κωδικογράφου Ιωάσαφ και οι μικρογραφίες του: το Ψαλτήριο Christ Church Arch. W. Gr. 61, *ΔΧΑΕ* 8 (1975-1976), 179-95, πίν. 100-104.
- ¹¹⁸ Για το σπάνιο αυτό θέμα βλ. G. Galavaris, Mary's Descent into Hell: A Note on the Psalter Oxford Christ Church Arch. W. Gr. 61, *Byzantine Studies* 4 (1977), 189-94.
- ¹¹⁹ Για το χειρόγραφο και τις μικρογραφίες του βλ. *Χειρ Αγγέλου*, αριθ. 1 (J. Lowden). Κυρίως Hilsdale 2014, 235-63, όπου και βιβλιογραφία.
- ¹²⁰ Για τη μικρογραφία βλ. Vokotopoulos 2002, αριθ. 12.
- ¹²¹ Για τις μικρογραφίες βλ. Marava-Chatzinikolaou, Toufexi-Paschou 1985, αριθ. 66.
- ¹²² Για τις μικρογραφίες βλ. Galavaris 2000, 87-90, εικ. 60. Kadas 2008, 127-28, όπου και πλήρης βιβλιογραφία.

Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΣΤΟ ΜΙΣΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΕΧΕΙ ΔΙΑΠΙΣΤΩΘΕΙ ΟΤΙ ΠΕΡΙ ΤΑ ΜΕΣΑ
ΤΟΥ 14ΟΥ ΑΙΩΝΑ, ΙΔΙΩΣ ΜΕΤΑ ΤΟ
ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΕΜΦΥΛΙΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ,
Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΩΝ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗΝ, ΙΣΧΝΗ
ΠΛΕΟΝ, ΕΠΙΚΡΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΚΡΑΤΟΥΣ ΑΝΑΚΑΜΠΤΕΙ. ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΑΥΤΑ ΠΡΟΒΑΛΛΕΙ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΚΝΥΕΤΑΙ
ΒΑΣΙΚΗ ΣΥΝΙΣΤΩΣΑ ΤΗΣ
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ,
Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΗΣ ΟΠΟΙΑΣ
ΠΙΣΤΟΠΟΙΕΙΤΑΙ ΗΔΗ ΣΤΟ ΦΘΙΝΟΝΤΑ
12Ο ΑΙΩΝΑ (ΚURBINOVO).

Πολλοί ζωγράφοι εκδηλώνουν ζωηρό ενδιαφέρον για την *εκφραστική φόρμα*¹, δίχως τούτο να σημαίνει πως απαρνούνται το εγγενές και ζωτικό, εξ απόψεως πολιτικής και ιδεολογικής, εικαστικό ιδεώδες της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως, που δεν είναι άλλο από το *κλασικό*. Ας σημειωθεί ότι η εκφραστική αυτή τάση του 14ου αιώνα ενδημεί επίσης σε χώρες υπό τη σφαίρα πολιτιστικής επιρροής του Βυζαντίου, όπως η Σερβία, η Βουλγαρία, η Ρωσία και η Γεωργία. Εντός του βυζαντινού κράτους, το ιδίωμα αυτό εντοπίζεται κυρίως στην περιοχή της δυτικής Μείζονος Μακεδονίας και στο γεωγραφικό χώρο του Δεσποτάτου του Μορέως.

Πριν όμως προχωρήσω στην εξέταση της υφολογικής αυτής τάσεως, οφείλω να επισημάνω πως η εν λόγω τέχνη δεν είναι εύκολο να προσδιορισθεί ως επιλογή σκόπιμη και συνειδητή. Η *εκφραστικότητα* είναι ιδίον ταλαντούχων καλλιτεχνών, τους οποίους χαρακτηρίζει βούληση για προσωπική έκφραση, για βιωματική συναισθηματική προσέγγιση της πραγματικότητας και τέλος ανάγκη για αμεσότητα. Επομένως, η άρνηση απόλυτης συμμορφώσεως με το ορθολογικό σχέδιο, τις λυσιίππειες αναλογίες και την ιδανική αντιμετώπιση της φόρμας δεν είναι πάντα ταυτόσημη με τον Εξπρεσιονισμό. Ο τελευταίος δεν ισοδυναμεί υποχρεωτικώς με τις σχηματοποιημένες εκδοχές της επίσημης τέχνης, οι οποίες ενδημούν σε επαρχιακά και αδέξια έργα της Βαλκανικής, της Μικράς Ασίας και της ανατολικής Μεσογείου. Η «αδεξιότητα» στο σχέδιο, η «αφαιρετικότητα» στη φόρμα, η «ανισορροπία» στη σύνθεση και η «υπερβολή» στην κίνηση των μορφών δύνανται να θεωρηθούν στοιχεία εκφραστικά μόνον όταν υποκρύπτουν πρόθεση συνειδητή. Και τούτο τεκμηριώνεται όταν τα στιλιστικά αυτά στοιχεία συνέχονται οργανικώς με το όλο και τα επιμέρους και όταν αυτά προκύπτουν μέσα από τη μελέτη και κατανόηση των εκφραστικών δυνατοτήτων της φόρμας (γραμμές, χρώματα, φως, σύνθεση κ.α.). Ως εκ τούτου στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστούν κυρίως τα έργα εκείνα που πληρούν τις προϋποθέσεις αυτές, τουλάχιστον σε βαθμό ικανοποιητικό, και τα οποία ομολογουμένως σπανίζουν.

Στο γεωγραφικό χώρο του Δεσποτάτου του Μορέως, μεσούντος του 14ου αιώνα, εικονογραφείται μεγάλος αριθμός ναών, για αδιευκρίνιστους, προς το παρόν, λόγους². Μεταξύ των ετών 1348 και 1354 ο Μανουήλ Καντακουζηνός, δεσπότης του Μιστρά³, θα οικοδομήσει τη μονή του Χριστού Ζωοδότη, γνωστή ως *Αγία Σοφία*, και θα κοσμήσει το καθολικό της με τοιχογραφίες⁴.

Ο γραπτός διάκοσμος του ναού και του παρεκκλησίου δεν σώζεται σε ικανοποιητική κατάσταση και δυσκόλως δύναται κανείς να εκτιμήσει την



εικαστική του ποιότητα ή τη συμβολή του στην εξέλιξη της ύστερης τέχνης του Βυζαντίου. Μολον-
τούτο, ορισμένες παρατηρήσεις μπορούν να σημειωθούν - καίτοι με επιφύλαξη - εν σχέση με τη με-
ρικώς εξίτηλη παράσταση της Αναλήψεως του Χριστού, και με ορισμένες μορφές του παρεκκλησίου,
όπως ο άγγελος του Ευαγγελισμού, ο Ιωακείμ που κρατά στα χέρια του την Παναγία, στη σκηνή της
Γεννήσεως της Θεοτόκου.

Στην προρρηθείσα παράσταση (εικ. 293) η διατύπωση του περιβάλλοντος χώρου δεν παρουσιάζει
ιδιαιτερότητες ή άξίες λόγου επινοήσεις. Πάντως οι διαγώνιες των όψεων των κτηρίων και επί-
πλων συμφωνούν, ως προς την παραλληλία. Μέτρια αίσθηση χώρου προκαλούν οι ανθρώπινες μορ-
φές, οι οποίες εικονίζονται μεταξύ της κλίνης της

αγίας Άννας και των αρχιτεκτονημάτων του βά-
θους. Στην Αγία Σοφία οι μορφές είναι εύσωμες,
με ογκώδη μέλη. Πλην όμως διαπιστώνονται
αδεξιότητες στο σχέδιο των προσώπων και της
πτυχολογίας. Τα ενδύματα δίνουν εντύπωση δυ-
σκαμψίας, μολοντί ο ζωγράφος της Αγίας Σο-
φίας επηρεάζεται από τον τρόπο αποδόσεως των
πτυχώσεων στις τοιχογραφίες του καθολικού της
Παναγίας Οδηγήτριας. Στα πρόσωπα, όπως αυτό
του συνοδού αγγέλου στην αψίδα του παρεκ-
κλησίου (εικ. 294), επιχρίεται ρόδινη σάρκα σε
θερμό χρώμα βάσεως. Η σάρκα δεν διαβαθμίζε-
ται ικανώς, δέχεται όμως πράσινα και ερυθρά
υποσκιάσματα καθώς και λευκά γραμμικά φώτα.
Πρόδπλο είναι πως ο επιχώριος, κατά πάσα πι-

[Εικ. 293]
Μιστράς.
Ι. Μ. Χριστού Ζωοδότη.
Καθολικό.
Η Γέννηση της Θεοτόκου.



[Εικ. 294]
Μιστράς.
Ι. Μ. Χριστού Ζωοδότη.
Παρεκκλήσιο.
Η Θεοτόκος της αψίδας.
Συνοδός αγγέλου.
Λεπτομέρεια.



[Εικ. 295]
Μιστράς.
Ι. Μ. Παναγίας
Περιβλέπτου. Καθολικό.
Η Γέννηση του Χριστού.



[Εικ. 296]
Μιστράς.
Ι. Μ. Παναγίας
Περιβλέπτου. Καθολικό.
Η Βάπτισμα του Χριστού.

θανότατα, ζωγράφος έχει μυηθεί στο ιδίωμα της τέχνης των ζωγράφων της Οδηγήτριας, χωρίς όμως αξιώσεις βελτιώσεώς του. Το γεγονός αυτό, δηλαδή η συντηρητική του εμμονή σε παλαιότερους, καθιερωμένους στο Μιστρά, τρόπους μειώνει ασφαλώς την αξία του έργου του.

Την περίοδο της ηγεμονίας του Μανουήλ στο Μιστρά (1348-1380) και ίσως της παρουσίας εκεί του πατέρα του, Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού κατά το έτος 1361/2, θα οικοδομηθεί επίσης το περίοπτο μοναστήριό της Παναγίας Περιβλέπτου (γ' τέταρτο 14ου αι.). Κύριος χορηγός της μονής φαίνεται πως είναι η σύζυγος του Μανουήλ, Ισαβέλλα de Lusignan, κρίνοντας από τα εραλδικά μοτίβα και τα εμβλήματα, τα οποία κοσμούν τους τοίχους της μονής και του καθολικού⁵.

Εν αντιδιαστολή με τις τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας, αυτές της Περιβλέπτου αντικατοπτρίζουν νεότερη διάθεση, κυρίως όσον αφορά στην εκφραστικότητα. Ως προς το χρώμα ακολουθεί πιστά την παράδοση του ζωγράφου της Οδηγήτριας, ο οποίος, ως έδειξα, καθιερώνει τη γεωδὴ χρωματοπυξίδα. Ο καλλιτέχνης της Περιβλέπτου χρησιμοποιεί την ώρα ως βάση της χρωματικής συμπεριφοράς του συνόλου. Εάν εξαιρέσει κανείς το γαλάζιο, όλα τα άλλα χρώματα περιέχουν ώρα σε διάφορες αναλογίες. Προσέτι η χρήση των δύο άλλων βασικών χρωμάτων, του ερυθρού και του γαλάζιου, αφορά όχι τόσο στην σύνθεση όσο στην ενίσχυση της εντάσεως των γεωδών χρωμάτων.

Τα εξεζητημένα και εκτενή καθ' ύψος τοπιογραφικά στοιχεία καλύπτουν όλη σχεδόν τη διαθέσιμη επιφάνεια, ενώ οι ανθρώπινες μορφές έχουν το μισό από αυτά μέγεθος, επί παραδείγματι στη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού⁶ (εικ. 295) και της Βαπτίσεώς του (εικ. 296). Στην τελευταία παράσταση ο γυμνός Ιησούς τοποθετείται στον άξονα της εγγεγραμμένης σε τετράγωνο παραστάσεως. Υπερθεν Αυτού εικονίζεται ημικύκλιο ουρανού με μορφές αγγέλων. Εκατέρωθεν του Ιησού διατάσσονται καθ' ύψος ανά δύο όμιλοι μορφών με ίσο αριθμό προσώπων και σε αντιστοιχία με το τετράγωνο της συνθέσεως. Ένδειξη τρίτης διαστάσεως δεν υφίσταται, μολοντί η διαγώνια καμπύλη φορά των ορεινών όγκων ενισχύει την εντύπωση της κινήσεως στο χώρο. Το τοπίο δεν φέρει χρωματικές ή τονικές εναλλαγές, διασπάται δε σε μικρότερες φόρμες, δημιουργώντας σύγχυση στην οπτική ανάγνωση του θεατή. Η σχέση των γραπών οικοδομημάτων με την πραγματικότητα είναι μικρή. Χαρακτηριστικά δείγματα είναι το ακατανόητο, ωσάν μετέωρο υπόστεγο, οικοδόμημα στον άξονα της σκηνής του Μυστικού Δείπνου καθώς και το, επίσης «ακατανόητο», ημικυλινδρικό κτήριο στο κέντρο του επεισοδίου με την Άρνηση του Πέτρου.



Στην Περιβλεπτο οι ανθρώπινες φιγούρες μοιάζουν ραδινές, αλλά τούτο οφείλεται στις μικρές διαστάσεις των κεφαλιών. Στην πραγματικότητα είναι ευρύσωμες, με στεατοπυγικά γνωρίσματα, πολλάκις ατρακτοειδείς και με τους γοφούς ψηλά. Πλημμελή σχεδίαση απαντά κατά κανόνα στις εν κινήσει ή καθήμενες, στις σε πρόκυψη ή σε συστροφή μορφές. Άλλες πάλι, όπως οι σε πρώτο πλάνο Απόστολοι στην παράσταση της Βαϊοφόρου, ιστορούνται ωςάν εξαρθρωμένοι. Η δε μορφή του Ιωάννη του Προδρόμου στη σκηνή της Βαπτίσεως του Χριστού, ο οποίος εδώ εικονίζεται γυμνός, σχεδιάζεται εκτός των ορίων των φυσικών αναλογιών (εικ. 296). Η απόδοση των ενδυμάτων εξαντλείται εν γένει στις δύο διαστάσεις. Ελάχιστη ένδειξη όγκου υφίσταται, εφόσον τα ισχυρά ταινιωτά φώτα τοποθετούνται άνευ διακρίσεως επί της επιφάνειας του ενδύματος. Την προσοχή έλκουν οι υπόλευκοι, αιθέριοι θα έλεγα, χιτώνες των αγγέλων της Θείας Λειτουργίας (εικ. 297). Αυτοί είναι διαυγείς και επίπεδοι, σχεδόν χωρίς γραμμώσεις, παρά μόνον επιμερισμένα γεωμετρικά φώτα, τα οποία δηλώνουν τον ιριδισμό του φωτός.

Εν αντιθέσει προς τα ενδύματα, τα πρόσωπα διαθέτουν όγκο αλλά και ευγενικά χαρακτηριστικά, σε αρμονία με το κλασικιστικό ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως (εικ. 298). Επί αμαυρού ελαιώδους βάθους, το οποίο καθιστά τα περιγράμματα δυσδιάκριτα και αφανή, επιχρίεται ωχρορόδινη διάφανη σάρκα, σε τόνο βαθύ και έκταση περιορισμένη. Πλάθεται επιμελώς στα όριά της, καθιστώντας τούτα ασαφή. Εν συνέχεια, τα σαρκώματα δέχονται έντονο φωτισμό από



[Εικ. 297]
Μιστράς.
Ι. Μ. Παναγίας
Περιβλέπτου. Καθολικό.
Η δεία Λειτουργία.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 298]
Μιστράς.
Ι. Μ. Παναγίας
Περιβλέπτου. Καθολικό.
Η Σταύρωση του Χριστού.
Λεπτομέρεια.

γραμμικά λευκάζοντα φώτα. Ο συνδυασμός σκοτεινής σάρκας και λευκού φωτός στα εξέχοντα σημεία του προσώπου έχει ως αποτέλεσμα την ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στο φως (= ψιμιθιά ή έγγισμα) και τη σκιά (= προπλάσμα), αλλά και την αίσθηση της προσπτώσεως του φωτός από εξωτερική πηγή.

Η παρουσία στο διάκοσμο του καθολικού της μονής Παναγίας Περιβλέπτου μοτίβων με αρχαία προέλευση, όπως τα γραπτά αγαλματίδια στις κόγχες του θρόνου της Παναγίας στην αψίδα του Βήματος και οι ρωμαϊκού ύφους γραπτοί κίονες στον τρούλλο του ναού⁷, προκαλεί θαυμασμό και υποδπλώνει την κλασικιστική παιδεία και τις «αναδρομικές» προθέσεις του χορηγού, του λόγιου κοινού αλλά και του ζωγράφου, για του οποίου το όνομα δεν υπήρξε μέριμνα διασώσεώς του. Παρόλα αυτά, η μερική ή συμπτωματική απόκλιση από το «κλασικό» ορθολογικό σχέδιο και τις φυσικές αναλογίες, η συντακτική ενοποίηση μορφής και χώρου, εις βάρος της πρώτης, η απόρριψη της συμμετρίας και της συνθετικής σαφήνειας αποτελούν στοιχεία εξπρεσιονιστικά, τα οποία, στην περίπτωση της Περιβλέπτου, φαίνεται να είναι σκόπιμα. Τούτο αποδεικνύεται όχι μόνον από τη συνέπεια της χρήσεως των εκφραστικών αυτών στοιχείων αλλά και από την επιτυχή και εξιδανικευμένη απόδοση των προσώπων και των γυμνών μελών του σώματος, γεγονός το οποίο εάν μη τι άλλο, υποδπλώνει τη δυνατότητα του ζωγράφου να σχεδιάζει σε συμφωνία με τον κλασικό κανόνα.

Ας υπογραμμισθεί τέλος πως η εικαστική επιλογή της αντιπαράθεσεως ισχυρών φώτων και σκοτεινού βάθους, είναι υποβλητική καθώς τρέπει τις μορφές προς τη *δραματικότητα*. Το στοιχείο αυτό είναι προδήλως εκφραστικό. Φανερώνει δε ότι ο εξπρεσιονισμός του καλλιτέχνη της Περιβλέπτου διαθέτει το σύνολο του έργου του, καθιστώντας το διάκοσμο σημείο αναφοράς για τη στροφή ενίων εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, εντός ή εκτός βυζαντινής επικράτειας, προς την εκφραστικότητα. Υποδπλώνει ακόμη την ισχυρή επιρροή του χρωστήρα του κύριου ζωγράφου της Οδηγίας, επιρροή η οποία θα αποτελέσει ειδοποιό γνώρισμα της τεχντροπίας ορισμένων εργαστηρίων της Κωνσταντινουπόλεως στα επόμενα χρόνια και βεβαίως των εργαστηρίων της Λακεδαίμονος και της Μεσσηνίας.

Ο λαμπρός ζωγράφος του καθολικού της Παναγίας Περιβλέπτου θα ιστορήσει την ίδια, κατά πάσα πιθανότητα, περίοδο και το μικρό, μονόχωρο και ημικατεστραμμένο ναό του Αγίου Χριστόφορου, ευρισκόμενος και αυτός εντός της καστροπολιτείας του Μιστρά⁸.

Ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Χριστόφορου σώζεται σε άκρως αποσπασματική κατάσταση. Σπαράγματα τοιχογραφιών διατηρούνται στο ιερό Βήμα, όπως ο πρωτομάρτυρας Στέφανος στην κόγχη του διακονικού, η μορφή του ένθρονου Αγίου Νικολάου στο νότιο τοίχο, πλυσίον του Βήματος, μορφές Αποστόλων (:) στο μέτωπο της νότιας θύρας και μορφή αδιάγνωστου μάρτυρα (εικ. 299). Οι τοιχογραφίες του ναΐσκου φέρουν όλα τα γνωρίσματα της τέχνης του ζωγράφου της μονής Περιβλέπτου. Η οικονομία του χρώματος και της τονικότητας, το σχέδιο των κεφαλιών και των ώμων, ο ιδιαίτερος τρόπος αναδείξεως του όγκου, με τα περιορισμένου εμβადού σαρκώματα και τα ισχυρά γραμμικά φώτα, όλα τούτα καθιστούν ολοφάνερη τη σχέση του διακόσμου με αυτόν της Περιβλέπτου.

Το έτος 1366 εικονογραφείται το συναπτό στο καθολικό της Οδηγίας παρεκκλήσιο, το επονομαζόμενο «του Κυπριανού»⁹. Οι τοίχοι του παρεκκλησίου είναι κατάγραφοι. Πρόκειται όμως για χαμηλής ποιότητας εργασία και αφρόντιστη, η οποία δεν εναρμονίζεται με όσα έχουν φιλοτεχνηθεί στο Μιστρά, μολοντί συντάσσεται εν γένει με το εκφραστικό ρεύμα της περιοχής. Εάν αναφέρομαι στο παρεκκλήσιο «του Κυπριανού», είναι γιατί αποτελεί για τους ερευνητές σημείο αναφοράς, αδίκως νομίζω. Πάντως ο ζωγράφος του παρεκκλησίου είναι δημοφιλής στην ευρύτερη περιοχή, καθώς φαίνεται να έχει εργαστεί επίσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Λογκανίκο και στο ναό του Αγίου Πέτρου στην Καστάνια της Μάνης.

[Εικ. 299]
Μιστράς.
Ι. Ν. Αγίου Χριστόφορου.
Αδιάγνωστη μορφή
Μάρτυρα.



Σχέση ουσιαστική με τη ζωγραφική της Περιβλέπτου, και επομένως με το εκφραστικό ρεύμα του δεύτερου μισού του 14ου και πρώιμου 15ου αιώνα, έχει νομίζω η εργασία του ζωγράφου εκείνου, ο οποίος συνδράμει στην αποπεράτωση των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής της Παναγίας Παντάνασσας.

Το ζωγάφο αυτό εντοπίζω κυρίως σε μορφές των ευαγγελικών σκηνών και σε μεμονωμένες μορφές του υπερώου¹⁰. Ειδοποιό γνώρισμα της τέχνης του είναι το μη «κλασικής» εμπνεύσεως σχέδιο και στήσιμο των ανθρώπινων μορφών. Οι μορφές του σχεδιάζονται δυσανάλογες, κυρίως ως προς τη σχέση κορμού και μηρών. Επιπλέον η στήριξή τους είναι συχνότατα ασταθής και η στάση τους επιτηδευμένη, όπως στην περίπτωση των Αποστόλων στο νότιο και εν μέρει στο βόρειο ημιχώριο της σκηνής της Αναλήψεως, το οποίο είναι από αυτόν ζωγραφισμένο. Στην ίδια παράσταση η αίσθηση της τρίτης διαστάσεως είναι παντελώς απύσχη. Οι μπροί των υπό γωνία και με τα νώτα προς το θεατή εικονιζόμενων Αποστόλων φωτίζονται σε όλη τους την έκταση, με την ίδια ένταση. Τούτο προκαλεί την αλγεινή εντύπωση πως οι μπροί βρίσκονται στο ίδιο, παράλληλο προς την επιφάνεια της εικόνας, επίπεδο. Απεναντίας, τούτο δεν ισχύει για τους τρεις δεξιά ισταμένους Αποστόλους του βόρειου ημιχωρίου, οι οποίοι ανήκουν στο χρωστήρα του κύριου ζωγράφου της Παντάνασσας.

Η διατύπωση της πτυχολογίας στο έργο του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου της Παντάνασσας είναι ανεξάρτητη από το υποκείμενο σώμα, εικαστική επιλογή που διασπά την ενότητα της μορφής, αλλά που συνάμα εντείνει την εκφραστική της δύναμη. Στα πρόσωπα υφίστανται δυσπλασίες. Αίσθηση προκαλεί η τραχύτητα με την οποία αυτά αποδίδονται, παρά το γεγονός ότι ο εν λόγω ζωγράφος συντάσσεται με την τεχνουργική του πρωτομάστορα του καθολικού. Η κύρια διαφορά των δύο καλλιτεχνών έγκειται στα εξής: τα φώτα στα πρόσωπα του κύριου ζωγράφου της Παντάνασσας προκύπτουν οργανικώς και κατά τάξη από το σάρκωμα, ενώ στις μορφές του δεύτερου ζωγράφου επιχρίονται με ελευθερία και χωρίς εξάρτηση από τη φόρμα, γεγονός το οποίο τον κατατάσσει στη χορεία των καλλιτεχνών, εκφραζόμενων διά της (μερικής) αρνήσεως του «κλασικού» ιδεώδους.

Εκφραστική ατραπό ακολουθεί προσέτι ο ένας εκ των δύο ζωγράφων, οι οποίοι ιστορούν τον μικρού μεγέθους βυζαντινό ναό στην κώμη Σοφικό της Κορινθίας. Ο ναός σεμνύνεται στην Υπαπαντή του Κυρίου (β' μισό 14ου αι.). Δυστυχώς, και τούτος ο διάκοσμος σώζεται σε πλημμελή και αποσπασματική κατάσταση¹¹.

Ο ζωγράφος, ο ιστορών τις ολόσωμες μορφές του Ιωάννη του Προδρόμου και του Αγίου Νικολάου (;) (εικ. 300) γνωρίζει σχέδιο, ήτοι δομεί τις ανθρώπινες μορφές επί κλασικών αναλογιών. Επί καστανόχρου και διαφανούς χρώματος βάσεως σχεδιάζονται τα φυσιογνωμικά και ανατομικά χαρακτηριστικά, με θερμότερο του προπλασμού χρώμα και εξεζητημένη καλλιπέπεια. Μικρής εκτάσεως ψυχρή σάρκα ορίζει τον όγκο. Ωστόσο, η τονική της αξία εν συγκρίσει με τον προπλασμό είναι αμελητέα¹². Ως εκ τούτου, κυρίαρχο στοιχείο στη διαμόρφωση των προσώπων είναι τα αδρά γραμμικά φώτα, τα οποία όχι μόνον τονίζουν τα εξέχοντα σημεία, αλλά και διαμορφώνουν τα ανατομικά στοιχεία. Τούτο δηλώνει σαφώς ότι τα φώτα λειτουργούν ανεξαρτήτως του σαρκόματος και είναι αυτά που απαρτίζουν τη μορφή. Όμως ο τρόπος που τα γραμμικά τούτα φώτα περιγράφουν τους ανατομικούς όγκους υποδηλώνει απόηχο της τέχνης του 13ου αιώνα. Συνεπώς η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Σοφικού στα τέλη του 14ου αιώνα θα πρέπει να επανεξετασθεί, ως μη ασφαλής.

Στη Μακεδονία το εκφραστικό ρεύμα δεν φαίνεται να έχει μεγάλη διάδοση, ως αυτοτελές και άρτιο ιδίωμα. Έδειξα ήδη πως εξπρεσιονιστικά στοιχεία απαντούν, αναμεμιγμένα με κλασικίζοντα, σε ναούς της Θεσσαλονίκης και του Αγίου Όρους του δεύτερου μισού και του τέλους του 14ου

[Εικ. 300]
Κορινθία.
Σοφικό.
Ι. Ν. Υπαπαντής.
Ο Αγ. Νικόλαος.
Λεπτομέρεια.



αιώνα, όπως το καθολικό της μονής Βλατάδων, ο ναός του Προφήτη Ηλία και το παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων στη μονή Βατοπαιδίου. Εικαστικό δείγμα, με σαφή αναφορά στον Εξπρεσιονισμό, αποτελεί η εικονογράφηση του ναού του «Αγίου Παντελεήμονος», στο κέντρο της πόλεως της Θεσσαλονίκης, άλλοτε καθολικό της μονής Παναγίας της Περιβλέπτου, της λεγομένης του *Κυρ Ισαάκ*, ο οποίος με το όνομα Ιακώβ διετέλεσε μητροπολίτης Θεσσαλονίκης κατά τα έτη 1295 και 1315¹³.

Η τοιχογράφηση του εν λόγω καθολικού, σπουδαίου επίσης για την αρχιτεκτονική του φόρμα, δεν έχει απασχολήσει αρκούντως την έρευνα, πιθανότατα λόγω της αποσπασματικής της καταστάσεως. Εκτός τούτου, τα διατηρούμενα λείψανα τοιχογραφιών δεν επαρκούν για την ασφαλή τεχνολογική ερμηνεία και επομένως για την εξακρίβωση του χρόνου δημιουργίας του έργου. Εντούτοις, έχω τη γνώμη ότι προσεκτική εξέταση των σωζόμενων μορφών, κυρίως ιεραρχών στο ναό και τα παρεκκλήσια, μπορεί να δια φωτίσει σχετικώς με τις εικαστικές προθέσεις του δημιουργού.

Καταρχάς είναι ολοφάνερο πως ο καλλιτέχνης του ναού του Αγίου Παντελεήμονος είναι εξοικειωμένος με την παράδοση της μητροπολιτικής ζωγραφικής, την οποία πραγματώνει η «σχολή της Θεσσαλονίκης». Τούτο υποδηλώνει, εκτός από την τυπολογία, το μνημειώδες εύρος των μορφών και οι αναφορές στην πλαστική αντίληψη συνόλων της Θεσσαλονίκης και της Σερβίας των πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα. Ωστόσο, ιεράρχες, όπως ο Κύριλλος Αλεξανδρείας στο νότιο παρεκκλήσιο και ο Πέτρος Αλεξανδρείας στην πρόθεση του κυρίως ναού (εικ. 301)¹⁴, έχουν δυσαναλόγως μικρά κεφάλια, εν συγκρίσει με το ευρείων διαστάσεων σώμα τους. Οι δύο άνδρες αποδίδονται επίπεδοι και εντός αυστηρών και αδιατάρακτων περιγραμμάτων. Απου-



[Εικ. 301]
Θεσσαλονίκη.
Ι. Ν. Αγ. Παντελεήμονα.
Ο Αγ. Πέτρος Αλεξανδρείας.
Λεπτομέρεια.

σιάζει η εσωτερική δομή εκείνη, η οποία θα προσέδιδε στις εν λόγω μορφές οργανική συνοχή και επομένως υπόσταση φυσική. Για το λόγο αυτό η άρθρωση κεφαλής, ώμων και μηρών είναι «πληγμελής». Τα πρόσωπα χαρακτηρίζει δυσμορφία, τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά και την τριχοφυΐα, σχηματοποίηση. Επί καστανόφαιου προπλάσμου, που παραπέμπει στο ύφος των τοιχογραφιών των Αγίων Αποστόλων αλλά και του Προφήτη Ηλία, απλώνεται με φειδώ άχρωμη σάρκα, η οποία πλάθεται αμελώς και με τραχύτητα.

Τα ανωτέρω αποκαλύπτουν την ισχυρή επίδραση των εκφραστικών τάσεων της εποχής στο έργο του θεσσαλονικέως πιθανώς ζωγράφου. Η επίδραση αυτή κατισχύει εμφανώς της παραδόσεως εκείνης, γνώρισμα της οποίας είναι η κλασική αυστηρότητα και η εξιδανίκευση. Την «αντικλασική» ροπή στις τοιχογραφίες του Αγίου Παντελεήμονος έχει ήδη παρατηρήσει, σε σχετική με το ναό μελέτη, η Α. Τοιγουρίδου¹⁵. Εντούτοις, η ερευνήτρια συσχετίζει αυτήν με δείγματα του 13ου αιώνα, εφόσον χρονολογεί το σύνολο στην περίοδο της αρχιερατείας του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιακώβ, κτήτορα της μονής Περιβλέπτου (1295-1314/5). Η χρονολόγηση όμως αυτή διόλου απίθανο να αφορά στο κτήριο και όχι στη ζωγραφική, η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να έχει εκτελεστεί σε μεταγενέστερη χρονική φάση. Προς τούτοις, ο εξπρεσιονισμός των τοιχογραφιών του Αγίου Παντελεήμονος φέρει τα ειδοποιά στοιχεία του όψιμου 14ου αιώνα, όπως το ατρακτοειδές σχήμα, τη δυσμορφία της κεφαλής, με το προτεταμένο μέτωπο (στις υπό γωνία μορφές) και το πληβείο ήθος, καθώς και το δίκτυο γραμμικών φώτων. Ανάλογα χαρακτηριστικά απαντούν επίσης στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου, συναπτού στο παλαιό καθολικό της αθωνικής μονής Ξενοφώντος και αυτές του ναού του Αγίου Νικολάου Τζώτζα στην Καστοριά¹⁶.

Στην περιοχή της νοτίου Σερβίας, στην παρόχθια ζώνη του ποταμού Kamenica, είναι ανιδρυμένη η μονή Pločko, το καθολικό της οποίας σεμνύνεται στο όνομα του Αγίου Γεωργίου (1343-1345, 1378;). Η εν λόγω μονή είναι μετόχι της μονής Χιλανδαρίου στον Άθω και μνημείο ταφικό της μοναχής Μαρίας (Μαρίνας), μητέρας του ηγεμόνα Jovan Dragusin, στον οποίο οφείλεται η οικοδόμηση του καθολικού¹⁷.

Ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Γεωργίου διαιρείται σε τρεις κύριες ζώνες εικονογραφήσεως: του τρούλλου, της ανωδομής, με δύο ζώνες αφηγηματικών σκηνών, και της χαμηλής ζώνης των πλευρικών τοίχων, με ολόσωμες μορφές Αγίων και Μαρτύρων. Τοιχογραφίες του 14ου αιώνα περιλαμβάνει και ο πρόναος, στον οποίο ιστορούνται ο κράλης Στέφανος Dusan, οι κτήτορες και τα μέλη της οικογένειάς τους, με επιγραφές στην ελληνική¹⁸.

Το διάκοσμο φιλοτεχνούν δύο, ως φαίνεται, ζωγράφοι. Ο πρώτος, ο οποίος ιστορεί τους ολόσωμους Αγίους της χαμηλής ζώνης, ακολουθεί το *δυναμικό* ιδίωμα, ως ήδη έχω τονίσει σε άλλο σημείο της ανά χειρας μελέτης. Σε έτερο ζωγράφο, εξίσου ικανό αλλά με χαρακτήρα εκφραστικό, οφείλεται η γραπτή διακόσμηση του τρούλλου, της ανωδομής του ναού και των ανώτερων τμημάτων των πλευρικών τοίχων. Στον ίδιο χρωστήρα μπορούν να αποδοθούν επίσης ορισμένες μορφές ιεραρχών στο ιερό Βήμα και μορφές αγγέλων στην κτητορική παράσταση του πρόναου.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο καλλιτέχνης της ανωδομής εκμεταλλεύεται πλήρως τις διαθέσιμες αρχιτεκτονικές επιφάνειες. Με τη σοφία η οποία τον διακρίνει επεκτείνει ενίοτε τις παραστάσεις και στα φέροντα δομικά στοιχεία (παραστάδες, τόξα) ή στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες που τέμνουν καθέτως τις υπό διακόσμηση. Η σύνθεση των σκηνών δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Το σκηνικό χώρο ορίζουν υψηλά κτήρια και όρη πρισματικού χαρακτήρα, με υπέρ το μέτρον οξείες ακμές. Οι ανθρώπινες μορφές δεν εξαρτώνται και δεν συσχετίζονται με τον περιβάλλοντα χώρο, διά τούτο και συχνότατα εικονίζονται μετέωρες. Αφετέρου, τούτες είναι «τεκτονικώς» δομημένες, με καθ' υπερβολή ευρείς λαιμούς και κάτω άκρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η βούληση του ζωγράφου να σχεδιάζει μορφές σε ασυνήθεις όσον και εξεζητημένες στάσεις. Στην παράσταση του Ελκόμενου (εικ. 302)¹⁹ ο άν-

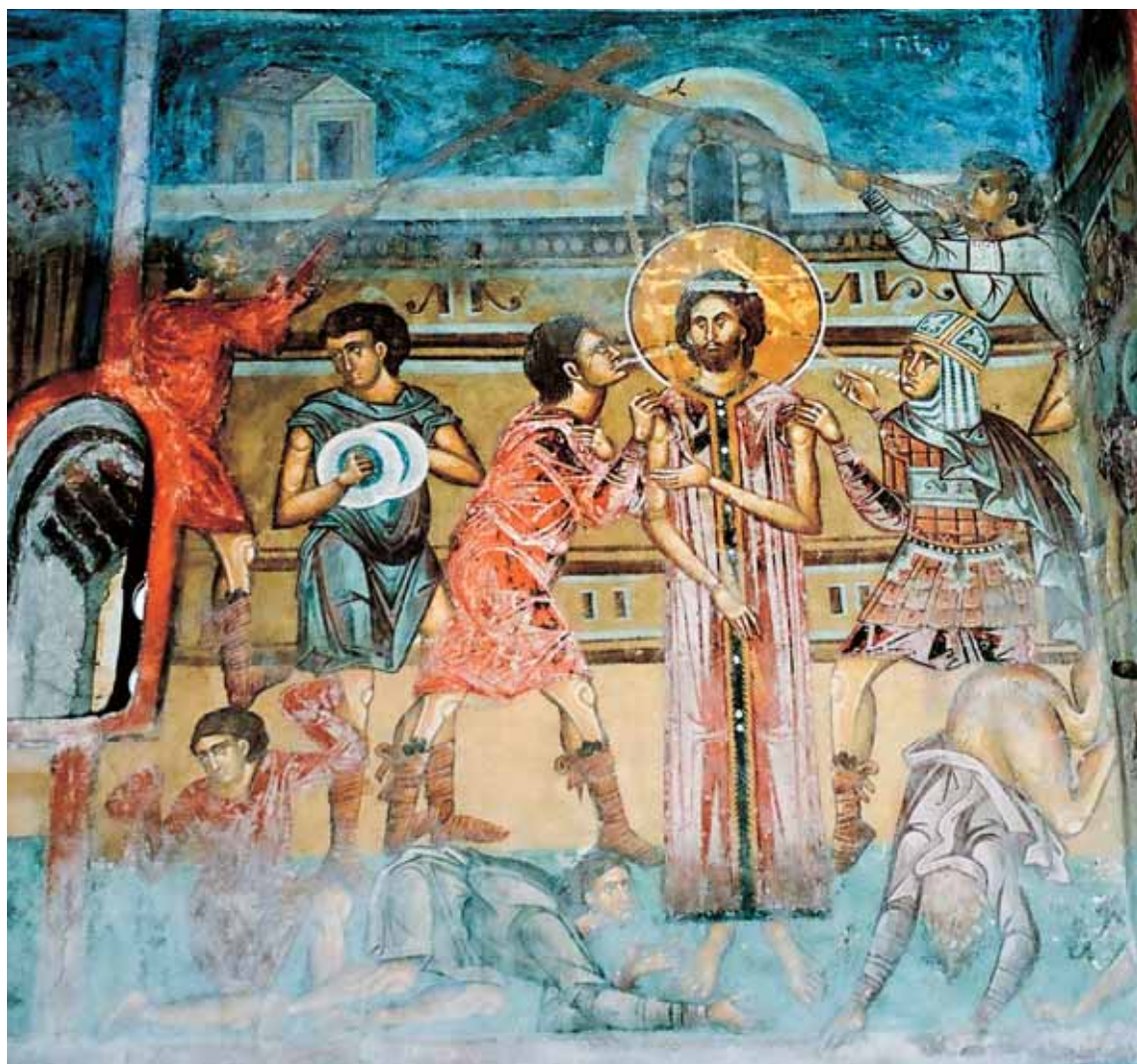


[Εικ. 302]
Polocko.
Ι. Μ. Αρχαγγέλων.
Καθολικό.
Ο Χριστός Ελκόμενος.

δρας (Σίμων) μεταφέρει το σταυρό του Χριστού, κρατώντας το όργανο του μαρτυρίου με τρόπο διόλου συμβατικό. Επίσης στη σκηνή των Τριών Αρνήσεων του αποστόλου Πέτρου ένας εκ των μαθητών του Χριστού έχει τη ράχη στραμμένη προς το θεατή, ενώ το πρόσωπό του είναι μερικώς ορατό²⁰.

Όσον αφορά στην πτυχολογία, αυτή αποδίδεται στερεομετρική, με αυστηρά γεωμετρικά φώτα και άκαμπτες γραμμές. Την ίδια συνοπτική διάθεση εμφανίζει και το πλάσιμο των προσώπων. Ευάριθμα περιγράμματα τονίζουν τους ανατομικούς όγκους. Ωχρην σχεδόν και άνευ διαβαθμίσεως σάρκα καλύπτει όλο σχεδόν το χρώμα βάσεως. Οι οφθαλμοί αποδίδονται με μαύρη κηλίδα και περί αυτήν λευκή γραμμή. Το υποκόγχιο τμήμα των οφθαλμών αποδίδεται αιχμηρό, σε σχήμα V. Τα μαλλιά και η τριχοφυΐα ζωγραφίζονται με αγροίκα διάθεση, δίχως πλαστική ροή. Εννοείται πως ουδεμία υφίσταται εντύπωση φωτοσκιάσεως. Παρά ταύτα, στις ολόσωμες βιβλικές μορφές, που εικονίζονται κάτωθεν γραπών τοξυλλίων στην ανατολική και δυτική καμάρα αλλά και στα εσωράχια των τόξων, η επεξεργασία είναι περισσότερο φροντισμένη, ίσως λόγω της κλίμακας τους.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στη μονή Ρολότσκο ο ζωγράφος των αφηγηματικών σκηνών εκφράζει αξιοσημείωτη πρόθεση για αληθοφάνεια και βιωματική πρόσληψη του θέματος. Στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ο Χριστός κύπτει και ασπάζεται τη νεκρή μητέρα του²¹. Στο επεισόδιο του Εμπαιγμού (εικ. 303) ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει κατά φύση τον προς το πρόσωπο του Ιησού πτυσμό και την ανατομία του πρωκτού του στρατιώτη εκείνου, ο οποίος προτείνει γυμνά τα νώτα του στον Χριστό²². Οι ρεαλιστικές αυτές λεπτομέρειες δεν είναι άνευ σημασίας. Ο καλλιτέχνης



[Εικ. 303]
Ρολότσκο.
Ι. Μ. Αρχαγγέλων.
Καθολικό.
Ο Εμπαιγμός του Χριστού.

επιδιώκει τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή-πιστού και την ταύτισή του με τα εικονιζόμενα. Φαίνεται μάλιστα πως στη δυτική Μείζονα Μακεδονία του 14ου αιώνα αναπτύσσεται μια ρεαλιστική πραγματολογική τάση, η οποία θα γίνει ενδημική και θα εξελιχθεί, ιδίως μετά την πτώση της Κωνσταντινουπόλεως, ως ήδη έχω αναφέρει, σε σχέση με τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη.

Η τέχνη του εξπρεσιονιστή ζωγράφου στη μονή Ρολότσο συνδέεται οργανικώς με την καλλιτεχνική παράδοση της ευρύτερης δυτικής Μακεδονίας, καθ' όν τρόπον υποδεικνύει η ζωγραφική της δεύτερης φάσεως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (1359/60), ιδίως δε η ζωγραφική ενός εκ των δύο ζωγράφων στον Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη (1370-1385), όπως ήδη έχει υπαινιχθεί ο Σ. Κυριακούδης και ορθώς υποστηρίζει ο Ι. Σίσιου²³. Επισημαίνεται ότι στο ναό του Αγίου Νικολάου Κυρίτζη ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος φιλοτεχνεί κυρίως αφηγηματικές σκηνές, όπως ακριβώς και αυτός στο Ρολότσο.

Στην περιοχή επίσης της νότιας Σερβίας εντοπίζεται το σπουδαιότερο και πλέον πρωτοποριακό έργο του εκφραστικού ρυθμού. Πρόκειται για το γραπτό διάκοσμο του καθολικού της μονής του Αγίου Δημητρίου στη Sušica, κοντά στα Σκόπια, τη γνωστή ως Markon Manastir (1376/7 ή 1380/1)²⁴. Η μονή ιδρύεται από τον ηγεμόνα Vukašin Mrnjavčević, αλλά επεκτείνεται και ολοκληρώνεται από τον υιό και διάδοχό του, Marko (1371-1395), γνωστό στην ηρωική δημόσια παράδοση των Σέρβων, ως Marko Kraljević²⁵.

Οι τοιχογραφίες δεν ανήκουν στο χρωστήρα ενός μόνον καλλιτέχνη. Το μεγαλύτερο μέρος της γραπτής διακοσμήσεως έχει φιλοτεχνηθεί από ιδιόρρυθμο ζωγράφο, ενώ η κατώτερη ζώνη του Βήματος, η ζώνη του «Ακαθίστου» στο ναό, μέρος του βιογραφικού κύκλου του αγίου Νικολάου στο νάρθηκα και ορισμένες μεμονωμένες μορφές, οφείλονται σε έτερο ζωγράφο, που μπορεί να λάβει το όνομα, *ζωγράφος του Ακαθίστου*. Οι δύο ζωγράφοι της μονής Markon ουδόλως συγχρωτίζονται εικαστικώς και ουδείς επηρεάζει τον άλλο στη δουλειά του, ακόμη και όταν εργάζονται ομού στην ίδια σύνθεση. Ο χαρισματικός «ζωγράφος του Ακαθίστου» ακολουθεί την τάση όψιμων σερβικών εργαστηρίων για αναδρομή στην τέχνη των αρχών του 14ου αιώνα. Ορισμένες υπερβολές στην τριχοφυΐα, λόγου χάριν, δεν τον καθιστούν αυτόχρονα εξπρεσιονιστή. Ως εκ τούτου το έργο του δεν θα με απασχολήσει. Θα με απασχολήσει όμως η εργασία του κύριου ζωγράφου, εξ αφορμής των προοδευτικών και άκρως εκφραστικών της χαρακτηριστικών.

Ειδοποιό γνώρισμα της τέχνης του πρωτομάστορα του καθολικού της μονής Markon είναι πρωτίτως η αντιμετώπιση του διακόσμου ως όλο, ως σύνθεση, δομημένη με γεωμετρική ακρίβεια σε κάναβο. Εκ της αντιμετώπισης αυτής προκύπτει η ενιαία χρωματική αντίληψη, η αυστηρή ρυθμική διάταξη και ανταπόκριση των επιμέρους στοιχείων, η οποία μάλιστα εντείνεται υπό συγκεκριμένων χρωματικών επιλογών. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί δύο κυρίως αμιγή χρώματα, το γαλάζιο (ψυχρό) και το ερυθρό (θερμό), τα οποία επιχρίει συνεχώς και εκ περιτροπής σε συνθέσεις και μεμονωμένες μορφές. Τοιουτοτρόπως, έκαστο σχήμα ή χρώμα έχει το αντίστοιχό του, με το οποίο και ισορροπεί, όπως ακριβώς στην παράσταση των Αίνων στο νάρθηκα του ναού (εικ. 304). Εξ απόψεως τεχνικής, τούτο επιτυγχάνεται με την καθολική εφαρμογή ανθιδόλου *μεταφοράς*, κατά πως αποδεικνύει η ακριβής επανάληψη συγκεκριμένων σχεδίων και μορφικών τύπων²⁶. Ο αριθμός μάλιστα των τελευταίων δεν υπερβαίνει τους δύο, όσον αφορά στις μεμονωμένες μορφές.

Η επεξεργασία του χώρου (φυσικού και αρχιτεκτονικού) είναι τελείως δισδιάστατη και αφαιρετική. Όμως η επιλογή αυτή δεν είναι ταυτόσημη με το διακοσμητικό χαρακτήρα του σκηνικού βάθους στην παλαιότερη ζωγραφική του Βυζαντίου. Πρόκειται για εικαστική εφαρμογή πολύ «μοντέρνα», ακόμη και με τα σημερινά κριτήρια. Τα αρχιτεκτονήματα απλώνονται ωσάν χάρτινα συναπτά σχήματα. Στις περισσότερες περιπτώσεις, λευκά ταινιοειδή φώτα διαθέουν τις προσόψεις, με συνθετική λογική. Τα όρη είναι συντόμως αποδοσμένα, με πλατιές φωτεινές και σκοτεινές φόρμες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος προβάλλει και απομονώνει επείσοδιο βιβλικό ή όμιλο μορφών στις συνεχείς ζωφόρους του προγράμματος. Οι μορφές τοποθετούνται έμπροσθεν ημικυκλικού επίπεδου βάθους, τονιζόμενο με λευκή ταινία στο περίγραμμα (εικ. 305)²⁷.

[Εικ. 304]
Ι. Μ. Μάρκον.
Καθολικό.
Οι Αίοι.



[Εικ. 305]
Ι. Μ. Μάρκον.
Καθολικό.
*Η Ανάδηψη του Χριστού.
Λεπτομέρεια.*





Το σχέδιο των ανθρώπινων μορφών, αυστηρό και συνοπτικό, ουσιαστικώς πραγματώνεται σε δύο επαναλαμβανόμενους εκ περιτροπής τύπους, με σεβασμό στις φυσικές καθ' ύψος αναλογίες (εικ. 306). Οι μεμονωμένες μορφές σχεδιάζονται επίπεδες, με ευρείς ώμους και μικρά κεφάλια, όπως ακριβώς στην Περίβλεπτο του Μιστρά, και με πανομοιότυπη φυσιογνωμία. Στις μορφές του ευαγγελικού και λειτουργικού κύκλου, η κίνηση και οι χειρονομίες εντυπωσιάζουν, καθώς χαρακτηρίζονται από ακραία υπερβολή και ρυθμική επανάληψη, ενίοτε δε και από βιαιότητα. Εικονίζονται πρόσωπα ωςάν να τρέχουν ή να αναπηδούν με υψωμένους βραχίονες. Στη σκηνή της Βαπτίσεως του Χριστού ο Ιησούς εικονίζεται ολόγυμνος, σε χορευτική κίνηση. Στην παράσταση της Σταυρώσεως το σώμα του Ιησού και των συσταυρωμένων κάμπεται καθ' υπερβολή, η δε Παναγία λιποθυμά. Στο Νηπτήρα εικονίζεται μορφή Αποστόλου, στραμμένου προς το βάθος, με συνέπεια ο θεατής να αντικρίζει το τριχωτό της κεφαλής. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη Γέννηση του Χριστού εικονίζεται έφιππος άγγελος, ο οποίος οδηγεί τους εξ ανατολών Μάγους στο σπήλαιο της Γεννήσεως. Το άλογο σχεδιάζεται κατά μέτωπο και με «προοπτική» χάραξη.

Τα περιγράμματα, καίτοι ήπια, λειτουργούν ως στοιχεία περιγραφής. Ουδεμία πρόθεση υφίσταται για οργανική ένταξη αυτών στη φόρμα, ειδοποιού στοιχείου της κλασικίζουσας μητροπολιτικής ζωγραφικής. Πλήθος ενδυμάτων πλάθεται μόνον με αμαυρά άκαμπτα γραψίματα. Άλλα πάλι αποδίδονται συνοπτικώς, με υποτυπώδη ή ανύπαρκτη τονική διαβάθμιση. Τα ταινιοειδή φωτίσματα στους μηρούς εκτείνονται σε μεγάλο μήκος.

Τα πρόσωπα (εικ. 307) είναι σχεδόν στρογγυλά, ενίοτε δύσμορφα, με εξογκωμένους οφθαλμούς και έκφραση πληβεία. Στις αφηγηματικές σκηνές το πλάσιμο είναι ελεύθερο, εν συγκρίσει με αυτό των μεμονωμένων μορφών της χαμηλής ζώνης. Εκτεταμένα ρόδινα σαρκώματα σε καστανό-χροο βάθος δέχονται ερυθρά σκιοφωτα στις παρειές και πράσινα προς την πλευρά του φωτός αλλά και τραχείς ψιμιθιές, οι οποίες δίδουν εντύπωση φωτεινού ιριδισμού. Το γεγονός τούτα ενισχύει το ανάγλυφο, σε συνδυασμό με την ομαλή απόληξη του σαρκώματος στο χρώμα βάσεως. Επισημαίνεται τέλος ότι ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος της μονής Markov, όταν επιθυμεί, φιλοτεχνεί πρόσωπα σε ύφος ακαδημαϊκό. Δυστυχώς τα πρόσωπα στις ολόσωμες μορφές Αγίων έχουν αλλοιωθεί οριστικώς. Μολοντούτο διαπιστώνεται τεχνική περισσότερο επιμελημένη καθώς και ευγενικά χαρακτηριστικά.

[Εικ. 306]
I. M. Markov.
Καθολικό.
*Στρατιωτικοί Άγιοι
και Μάρτυρες.*

[Εικ. 307]
I. M. Markov.
*Αδιάγνωστη μορφή
Μάρτυρος. Λεπτομέρεια.*



Τα προρρηθέντα χαρακτηριστικά της τέχνης του κύριου ζωγράφου στο καθολικό της μονής Markon καθιστούν ολοφάνερο πως αυτός εκδηλώνει γνήσιο και συνεπή εκφραστικό πριμιτιβισμό, ενώ είναι γνώστης του κλασικιστικού ακαδημαϊσμού της εποχής. Η εκζήτηση στην κίνηση και την έκφραση, οι γραμμές που στοχεύουν στην περιγραφή και όχι στο πλάσιμο της φόρμας, τα χωρίς διαβάθμιση φωτισμένα και το πρωτοφανές, για τα δεδομένα της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής, ενδιαφέρον για απόλυτη συμμετρία και ρυθμό στη σύνθεση καθιστούν το πρωτοποριακό αυτό έργο σημείο αναφοράς για τη μεσαιωνική τέχνη της ΝΑ Ευρώπης και Μεσογείου.

Συμφώνως προς τον V. Džurđić²⁸, η εικαστική αντίληψη του κύριου ζωγράφου της μονής Markon ενδημεί στην περιοχή της Αχρίδας. Πράγματι αναλογίες υπάρχουν στο διάκοσμο του πρόναου και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στην Παναγία Περίβλεπτο (1364/5), στην Παναγία Peštani (1370), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στη μονή Dečani²⁹, στην Παναγία Zaumsca (1376/7) και στην πρώτη, κατά τον Džurđić, φάση των τοιχογραφιών στο ναό της Παναγίας Bolniča (1368). Μεταξύ των ανωτέρω εκκλησιών, η τελευταία συγγενεύει περισσότερο με το ύφος του ζωγράφου της μονής Markon. Ωστόσο, η τελευταία απόδοση δεν είναι ασφαλής, επειδή απουσιάζουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του πρωτομάστορα της μονής Markon, όπως η συνθετική αυστηρότητα και το χαρακτηριστικό σε αυτόν ημικυκλικό, ωσάν δόξα, βάθος στις αφηγηματικές σκηνές. Το τελευταίο απαντά στη μονή Dečani, αλλά εκτός τούτου, ουδέν άλλο συνδέει το ύφος των τοιχογραφιών της μονής Dečani με την εξεταζόμενη εδώ τεχνοτροπία. Κατά τη γνώμη μου, η τέχνη του πρωτομάστορα της μονής Markon συντάσσεται επίσης με το ρεύμα που εκπροσωπεί το συνεργείο, το οποίο θα ιστορήσει το ναό της Παναγίας στο Mali Grad Πρεσπών (1344/5, 1368/9), τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά, το ναό του Χριστού Ζωοδότη στη Borije Κορυτσάς (1389/90)³⁰, αλλά και ο ζωγράφος των αφηγηματικών σκηνών στο ναό του Αγίου Γεωργίου Βουνού επίσης στην Καστοριά (πριν το 1385)³¹. Στον τελευταίο μάλιστα ναό απαντά τόσο το τραχύ διακοσμητικό ύφος του ζωγράφου της μονής Markon όσον και το ιδιάζον σε αυτόν σύστημα μηχανιστικής αποτυπώσεως των μορφών στον τοίχο.

Στη Βουλγαρία, εγγύς της κόμης Ivanovo, σώζεται σύνολο λαξευτών λατρευτικών και μη χώρων, μεταξύ των οποίων και το λεγόμενο καθολικό της Παναγίας. Το μοναστικό αυτό σύνολο απετέλεσε στο παρελθόν σπουδαίο κέντρο πνευματικής παραγωγής, κέντρο μάλιστα του Ηουχασμού κατά το 14ο αιώνα. Οι ηγεμόνες της χώρας θα συνδράμουν στην οικοδόμηση και καλλωπισμό του συγκροτήματος και βεβαίως στη διακόσμηση της κύριας εκκλησίας, όπου και το κτητορικό πορτρέτο του Ivan Alexander (1331-1371)³².

Δυστυχώς, οι «παλαιολόγειες» τοιχογραφίες του κύριου ναού, με επιγραφές στη σλαβική γλώσσα, δεν σώζονται στην αρχική τους μορφή. Πολλαπλές αλλοιώσεις και αποφλοιώσεις μειώνουν κατά πολύ την ακρίβεια οιασδήποτε εικαστικής τεκμηριώσεως. Εντούτοις, ορισμένα σωζόμενα τμήματα προσφέρονται για τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

Το ορεινό και αρχιτεκτονικό τοπίο αναπτύσσεται σε όλο το διαθέσιμο χώρο των συνθέσεων, με σχέση αναλογίας προς τις ανθρώπινες μορφές 1:2. Τα κτήρια είναι εξεζητημένα, όπως στις παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου και της Κρίσεως του Άννα και Καϊάφα, όπου τις βάσεις των κιόνων συνιστούν «γλυπτές» μορφές ανθρώπων ή ζώων σε συστολή³³. Τα δε όρη αποδίδονται ως κυβισμένοι όγκοι, όπως ακριβώς στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας. Οι ανθρώπινες μορφές είναι ραδινές και ατρακτοειδείς, με «ρέον» σχέδιο, έντονους χιασμούς και εξόχως εκφραστικές δυσαναλογίες, όπως στην Οδηγήτρια στο Μιστρά. Αίσθηση προκαλεί η φιγούρα γυμνού ακροβάτη στην παράσταση του Εμπαιγμού, ο οποίος εικονίζεται ανάστροφος, ισορροπώντας με τις παλάμες στο έδαφος³⁴. Η πυχυλογία είναι τυπική των παλαιολόγειων χρόνων, αλλά με εντάσεις φωτός και «τολμηρές» φόρμες. Τα δε πρόσωπα θυμίζουν τόσο αυτά της Οδηγήτριας του Μιστρά όσον και του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, ως προς το «τολμηρό» πλάσιμο και την ανεμώεσσα κόμη.

Τα ανωτέρω υποδεικνύουν πως η χρονολόγηση του μνημείου στα χρόνια του Ivan Alexander αλλά

και ο συσχετισμός του ύφους των τοιχογραφιών του με την τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως (Μονή της Χώρας, Οδηγήτρια Μιστράς, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Volotovo) υπό της T. Velmans ελέγχεται ως ακριβής. Θα ήθελα, ωστόσο, να υπογραμμίσω ότι η εμφανέστατη σχέση των τοιχογραφιών του Ιβανονο με τη ζωγραφική του καθολικού της Οδηγήτριας στο Μιστρά υποδηλώνει όχι μόνον κοινή καλλιτεχνική παράδοση, μητροπολιτικής ασφαλώς εμπνεύσεως, αλλά και τη διασπορά του μοραϊτικού εξπρεσιονισμού στην περιοχή της Βουλγαρίας.

Εκτός από το Δεσποτάτο του Μορέως, την περιοχή της Αχρίδας και τη Βουλγαρία το εκφραστικό ρεύμα της μητροπολιτικής ζωγραφικής διασπείρεται επίσης στη Ρωσία. Μάλιστα το ρεύμα τούτο θα θέσει τις βάσεις για τη διαμόρφωση του χαρακτηριστικού στη μεσαιωνική Ρωσία εικαστικού ύφους στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα³⁵. Εξέχοντα ρόλο στην καθιέρωση του ρωσικού ύφους θα έχει ο περίφημος ζωγράφος Θεοφάνης, ο καλούμενος «Έλληνας», με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη. Ο καλλιτέχνης εργάζεται μαρτυρημένα στη Μόσχα και το Novgorod από το 1378 έως το 1404/5, με προτροπή, ως φαίνεται, του πρίγκιπα Vladimir και του μητροπολίτη Κιέβου Κυπριανού (1375-1406)³⁶. Δυστυχώς η αχλύς του μύθου έχει αλλοιώσει τόσο την προσωπικότητα του ζωγράφου όσο και τις πραγματικές καλλιτεχνικές του διαστάσεις και προθέσεις³⁷.

Στον καλλιτέχνη αυτόν αποδίδονται τέσσερις μνημειακές διακοσμήσεις, τρεις εξ αυτών στο Κρεμλίνο: στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού (1395), στον καθεδρικό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1399) και στον καθεδρικό του Ευαγγελισμού (1404/5). Η απόδοση του τελευταίου διακόσμου θεμελιώνεται σε πληροφορία επιστολής του Επιφανίου, Ρώσου μοναχού και ζωγράφου (1415)³⁸, όπου επίσης αναφέρεται η συνεργασία του Θεοφάνη με τους ζωγράφους, Πρόχορο του Gorodezh και Andrei Rublev. Ο τέταρτος, συνδεδεμένος με το ζωγάφο από την Κωνσταντινούπολη, διάκοσμος είναι οι τοιχογραφίες στον καθεδρικό της Μεταμορφώσεως στο Novgorod (1378), φιλοτεχνημένες με εντολή του βογιάρου Vasily Danilovich και κατοίκων της πόλης. Επισημαίνεται ότι οι εν λόγω τοιχογραφίες είναι το έργο εκείνο, το οποίο φέρει την υπογραφή του μεγάλου καλλιτέχνη.

Δυστυχώς οι τοιχογραφίες του Novgorod, ήτοι το μοναδικό υπογεγραμμένο έργο του Θεοφάνη, σώζονται σε αποσπασματική κατάσταση, κυρίως στον τρούλλο του ναού και στο παρεκκλήσιο της Αγίας Τριάδος, και έχοντας υποστεί ανεπανόρθωτη βλάβη από την πυρκαγιά, η οποία συνέβη λίγα χρόνια μετά την ολοκλήρωση του έργου. Ούτως η σημερινή τους μορφή ελάχιστα αποδίδει την αρχική. Παρόλα αυτά πλήθος στιλιστικών αναλύσεων και αναφορών στο έργο του, οι οποίες βλέπουν κατά καιρούς το φως της δημοσιότητας, ρώσων κυρίως ερευνητών, «πιστοποιούν» την ιδιαιτερότητα και την ποιότητα του ύφους του Θεοφάνη, τη μεγαλοφυΐα του καλλιτέχνη και ακόμη ποικίλους συσχετισμούς με ιδεολογικά ρεύματα και τάσεις, όπως ο Ηουχασμός³⁹. Αλλά δεν είναι μόνον αυτό: πολλοί ερευνητές, με βάση τις αλλοιωμένες οικτρώς τοιχογραφίες του Novgorod, αποδίδουν στον Θεοφάνη μνημειακά σύνολα, όπως τα προρρηθέντα, αλλά και ικανό αριθμό εικόνων και μικρογραφιών σε χειρόγραφα.

Εντούτοις, αυτό που μπορεί κανείς να ισχυριστεί με βεβαιότητα, κρίνοντας από τις καλύτερα σωζόμενες παραστάσεις του Novgorod, είναι ότι ο Θεοφάνης αποκλίνει από το κλασικιστικό ρεύμα της γενέτειράς του ή μάλλον παροχετεύει σε αυτό τρόπους εκφραστικούς. Συγκρίνοντας την παράσταση της Αγίας Τριάδας στον καθεδρικό του Novgorod (εικ. 308) με αντίστοιχες της όψιμης περιόδου, όπως αυτή σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών⁴⁰, διαπιστώ-



[Εικ. 308]
Novgorod.
I. N. Μεταμορφώσεως
του Χριστού.
Η Αγία Τριάς.

[Εικ. 309]
Novgorod.
Ι. Ν. Μεταμορφώσεως
του Χριστού.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.



νονται τα εξής: το σχέδιο των τριών αγγέλων του Θεοφάνη, μολονότι ακολουθεί την πεπατημένη, είναι συνοπτικό, με εκφραστικού χαρακτήρα υπερβολές. Η πτυχογραφία είναι επίσης συνοπτική, με μεγάλες φόρμες, οι οποίες ανταποκρίνονται στα υποκείμενα μέλη του σώματος. Αυστηρές γραμμώσεις «διασπούν» την επιφάνεια των ενδυμάτων, ενώ τα γεωμετρικά και σχετικώς μεγάλου σχήματος φώτα λειτουργούν ως στοιχεία οργάνωσης των συνθέσεων κυ-

ρίως. Στη μορφή του ρωμαλέου Παντοκράτορα στον τρούλλο του ναού (εικ. 309) ο προπλασμός είναι καστανός. Περιγράμματα και σαρκώματα έχουν ατονήσει ή εκπέσει. Οι ψιμιθιές είναι ή τουλάχιστον φαίνονται βάνουσες, εξαιτίας της απολεπίσεως του σαρκώματος. Τούτο όμως υποδηλώνει αφενός την ταχύτητα και την «αμέλεια», με την οποία ο ζωγράφος εργάζεται, αφετέρου δε ότι στο έργο του τα λευκά φώτα αντικαθιστούν το σάρκωμα στη δόμηση της φόρμας και λειτουργούν πλέον ανεξάρτητα, ως γεγονός υφιστάμενο «έξωθεν».

Παρόμοια στιλιστικά στοιχεία εμφανίζουν και έτεροι γραπτοί διάκοσμοι στη Ρωσία της ίδιας περιόδου, επίσης σε αποσπασματική κατάσταση. Οι προφανείς στιλιστικές ομοιότητες δημιουργούν βάσιμες υποψίες για τη μαθητεία των ζωγράφων τους στο εργαστήριο του Θεοφάνη. Επί παραδείγματι, ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Volotovo, ο οποίος κτίζεται το 1352 υπό του αρχιεπισκόπου Μωυσή⁴¹, εικονογραφείται για πρώτη φορά το έτος 1363, οπότε κοσμεύεται με τοιχογραφίες το ιερό Βήμα, σε ύφος επαρχιακό, αλλά με σαφείς αναφορές στο κλασικιστικό ρεύμα της παλαιολογίας τέχνης του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Το έτος 1380 ολοκληρώνεται η εικονογράφηση του ναού υπό ζωγράφου, ο οποίος ακολουθεί το ιδίωμα του Θεοφάνη. Στην παράσταση, λόγου χάριν, της θείας Λειτουργίας⁴², μορφές ψηλόλινγες, με εξαιρετως μικρά κεφάλια και άκρα, καταλαμβάνουν το χώρο. Η κίνησή τους είναι υπερβολική και μάλλον αφύσικη. Η ζωγραφική πτυχώσεων είναι συνοπτική, με ισχυρές γραμμές, φόρμες πλατιές, άνευ οργανικής σχέσεως με το σώμα. Τα πρόσωπα, συχνότατα δύσμορφα και παραμορφωμένα, «κτενίζουν» ψιμιθιές, όπως αυτές στο έργο του Θεοφάνη. Το ίδιο ισχύει και για τις τοιχογραφίες στο Meletovo (τέλη 14ου αι.), με τις ραδινές αλλά και εύσωμες μορφές καθώς και τα συντόμως αποδοσμένα πρόσωπα, με τα έντονα φώτα.

Προς τούτοις, στο ναό του Σωτήρος στο Κοναλίονο (Novgorod) (1380)⁴³ το «αντικλασικό» σχέδιο, οι επίπεδες φόρμες, τα ισχυρά και ανεξάρτητα από τη μορφή φώτα δικαιολογούν την εξάρτηση ενός εκ των δύο ζωγράφων του ναού από το ύφος των τοιχογραφιών του Θεοφάνη. Ο έτερος ζωγράφος εκφράζει άλλης τάξεως ζωγραφική, αρκούντως εξαρτώμενης εκ του ιδιώματος της «σχολής της Θεσσαλονίκης» και επομένως εκ του δυναμικού κλάδου του όψιμου 14ου αιώνα.

Στον Θεοφάνη τον Έλληνα αποδίδεται επίσης πλήθος εικόνων, όπως οι περίφημες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του καθεδρικού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο (1405)⁴⁴. Οστόσο, οι εικόνες αυτές, αναμιγνύοντας υψηλής τέχνης, συνδέονται μόνον εν μέρει με το εξπρεσιονιστικό ύφος του Θεοφάνη, καθ' όν τρόπο αυτό εκδηλώνεται στις τοιχογραφίες του. Κατά την άποψή μου, στις εν λόγω εικόνες πραγματώνεται το κλασικίζον ιδίωμα της Κωνσταντινουπόλεως, εξ αυτού δε και η μεγάλη ομοιότητα με τις αμφιπρόσωπες δεσποτικές εικόνες της μονής Παντοκράτορος (1363-1368) (εικ. 317α-β, 318, 319). Προσέτι το «ιδίωμα» του Θεοφάνη απαντά σε εικόνες του Novgorod, όπως αυτή με τη μορφή του Αποστόλου Θωμά (α' μισό 15ου αι.)⁴⁵. Τούτο πιστοποιούν το σχηματοποιημένο σώμα, με τους ευρείς ώμους και το μικρό κεφάλι, που στηρίζεται σε υψηλό κυλινδρικό λαιμό, η γεωμετρική πτυχολογία και το οιονεί μονόχρωμο πρόσωπο, με τα λεπτά χαρακτηριστικά και τα δυνατά, ωσάν λάμπεις μεταλλικές, φώτα.

Τα μνημειακά και φορπτά έργα, τα οποία συνδέονται με τη ζωγραφική του Θεοφάνη του Έλληνα υποδεικνύουν πως η τεχνική και η τεχνοτροπία που αυτός ακολουθεί ήταν ιδιαίτερος δημοφιλής, ού-

τως ώστε να δημιουργήσει «σχολή» στη Ρωσία, ήδη στα 1370-1380. Αυτό μπορεί να σημαίνει πως ο Θεοφάνης εργαζόταν εκεί από παλαιότερους χρόνους. Μπορεί να σημαίνει επίσης ότι άλλοι ζωγράφοι, προερχόμενοι και αυτοί από το Βυζάντιο, εργάζονταν με ύφος ανάλογο στη Ρωσία προ του 1370, όπως ο ζωγράφος Ησαΐας (μνεία 1338), του οποίου όμως έργο δεν σώζεται⁴⁶. Εν πάση περιπτώσει, το ιδίωμα που εκφράζει ο ζωγράφος από την Κωνσταντινούπολη ενδημεί στη Ρωσία προ της αφίξεώς του εκεί. Ο καλλιτέχνης φαίνεται να προσέλαβε και να αφομοιώσε στην τέχνη του το ήδη δημοφιλές στη Ρωσία αυτό ιδίωμα και εν συνεχεία το αναβάθμισε ποιοτικώς. Αυτό υποδηλώνει, κατά τη γνώμη μου, σπάραγμα τοιχογραφίας από «αδιάγνωστο» προς το παρόν ναό του Donmontov gorod στο Pskov, σήμερα στο Κρατικό Μουσείο του Hermitage. Το σπάραγμα χρονολογείται στα μέσα του 14ου αιώνα⁴⁷.

Στην τοιχογραφία αυτή οι δύο εικονιζόμενες γυναικείες μορφές φαίνονται μονόχρωμες, κατά πως αυτές του Θεοφάνη, πιθανώς για τους ίδιους λόγους φθοράς. Ωστόσο, είναι δυνατή η αναγνώριση των τρόπων. Πρόκειται για υψηλές και ογκώδεις σχετικώς μορφές με μικρό κατ' αναλογία κεφάλι. Η επεξεργασία των ενδυμάτων φέρει γνωρίσματα οικεία στη συνδεόμενη με την Κωνσταντινούπολη τέχνη. Τα πτυχωτά και τα εφαρμοστά στο σώμα τμήματα υφάσματος αποδίδονται σε αρμονία με τρόπους του 14ου αιώνα, που θυμίζουν επαρκώς αυτούς στην Αγία Σοφία και την Περίβλεπτο του Μιστρά. Ό,τι σώζεται στα πρόσωπα είναι ο διαφανής καστανός προπλασμός, τα γραψίματα και τα έντονα γραμμικά φώτα. Η σάρκα έχει εκπέσει, καίτοι στη μία εκ των δύο ιερών μορφών διακρίνεται η θέση, το περίγραμμα και η ρόδινη χροιά της.

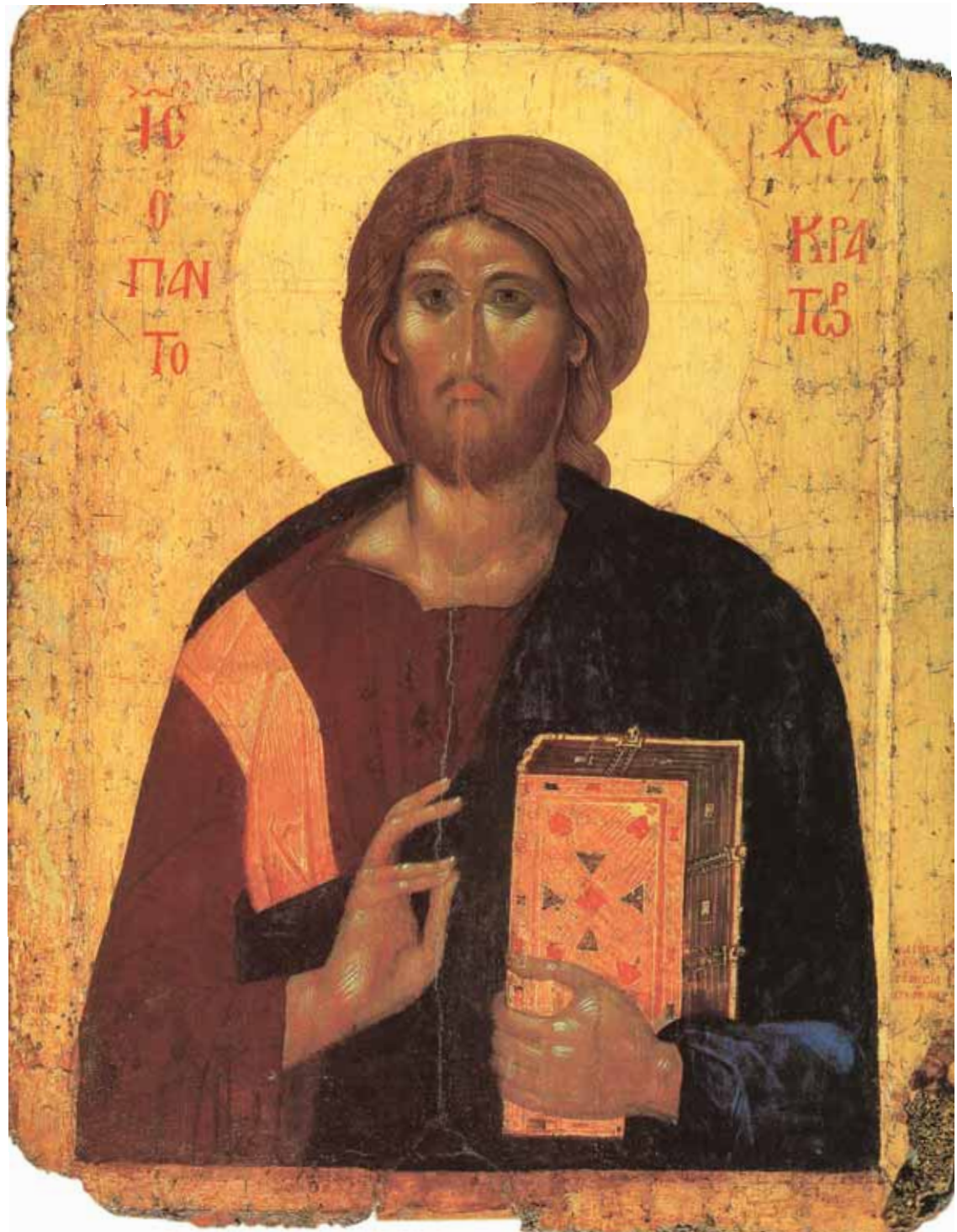
Γνωρίσματα της ζωγραφικής του Θεοφάνη του Έλληνα απαντούν προσέτι σε ναούς της Γεωργίας, οι οποίοι χρονολογούνται την ίδια περίοδο. Ως παράδειγμα προσάγω το παρεκκλήσιο του γεωργιανού ηγεμόνα, Vamekh A' Dadiani στη μονή Khobi⁴⁸ και τις αποσπασματικές τοιχογραφίες στο Nabakhtevi (1412-1431). Ανάλογα χαρακτηριστικά, όχι ταυτόσημα, απαντούν στο τοιχογραφικό έργο του Μανουήλ Ευγενικού, του οποίου η καταγωγή έλκεται επίσης εκ της Κωνσταντινουπόλεως και ο οποίος έμελλε να κληθεί από τον Vamekh Dadiani, προκειμένου να ιστορήσει το καθολικό της μονής Tsalenjikhia στη Γεωργία (1384-1396), συμφώνως προς τα γραφόμενα στις επιγραφές του ναού⁴⁹.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού έχουν υποστεί εκτενέστερες φθορές, οι οποίες αλλοιώνουν την αρχική εικόνα του συνόλου. Δεν ανήκουν όλες στο δικό του χέρι, αλλά ο χρωστήρας του Ευγενικού κατορθώνει να δώσει στο σύνολο ενότητα. Η διατύπωση του χώρου είναι εντελώς συμβατική και διασδιάστατη, άνευ συναρτήσεως με τα ιερά πρόσωπα που προβάλλονται εντός αυτού. Το σχέδιο των μορφών είναι συνοπτικό, με υπερβολές στη διαχείριση των, ραδινών κατά κανόνα, αναλογιών. Επιπεδότητα, γραμμικότητα και ανισότητα χαρακτηρίζουν την πτυχογραφία, με τις ευρείες φόρμες και τα μεγάλου σχήματος και ακτινωτής διατάξεως γραμμικά φώτα. Το πλάσιμο των προσώπων, εκτελεσμένο με κωνόσχημο χρωστήρα και άρα επί ξηρού, προδίδει τραχύτητα και αμέλεια. Παραδείγματος χάριν στις μορφές του Πέτρου και Παύλου⁵⁰ πάνω σε πράσινο προπλασμό ισχυρές και ανεξάρτητες από τη φόρμα γραμμές αποδίδουν τη φυσιογνωμία. Η ερυθρή σάρκα επιχρίεται χωρίς διάθεση αναδείξεως του όγκου. Οι ψιμιθιές, αφρόντιστες και μάλλον ανεξάρτητες από την ανατομική δομή του προσώπου, αναπτύσσονται σε δέσμες, δίνοντας στη μορφή χαρακτήρα πληβείο.

Είναι προφανές πως η ζωγραφική του Μανουήλ Ευγενικού, για την οποία τόσος λόγος έχει γίνει, λόγω της μαρτυρημένης καταγωγής του ζωγράφου εκ της Κωνσταντινουπόλεως, είναι ατελής, αδέξια και χαμηλής ποιότητας και δεν νομίζω πως μπορεί να αντιπροσωπεύσει επαξίως την κλασικίζουσα μητροπολιτική παράδοση. Ωστόσο, την αναφέρω εδώ για να αποδείξω πως η παράδοση της πρωτεύουσας του βυζαντινού κράτους δεν συνδέεται πάντοτε και αποκλειστικώς με υψηλής ποιότητας έργα.

Το εκφραστικό ιδίωμα, το οποίο εξετάζεται στο κεφάλαιο αυτό, διασπείρεται επίσης σε μεγάλο αριθμό φορπών έργων, εικόνων κυρίως. Στα έργα δε αυτά το εξεταζόμενο ύφος αποκρυσταλλώνει και συγκεκριμενοποιεί τα γνωρίσματά του, χωρίς αυτό να σημαίνει πως παραμένει αμιγές και δίχως ποιοτική διαβάθμιση.

Από το πλήθος των εικόνων της περιόδου αξίζει να αναφέρω πρώτη την αριστουργηματική εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος, στο πλαίσιο της οποίας ιστορούνται γονυκλινείς ο *Μέγας Στρατοπεδάρχης* Αλέξιος (εξίτηλος) και ο αδελφός του, Πρωτοσέβαστος Ιωάννης *Μέγας Πριμικήριος*, κτήτορες της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος⁵¹. Έκαστος συνοδεύεται εξ επιγραφής: *[ΔΕ]/ΗΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥ[ΛΟΥ] ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΛΕΞΙΟΥ ΤΟΥ [ΜΕ]/ΓΑΛΟΥ [ΣΤΡΑ]/ΤΟΠΕΔΑΡΧΟΥ* και *ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΠΡΙΜΗΚΥΡΙΟΥ*.⁵² Η περίοπτος τούτη εικόνα, χρονολογούμενη μεταξύ 1357 και 1363, μεταφέρεται στη Ρωσία υπό του Ριοτρ Ιβανovich Sevastia-πον το έτος 1861 και σήμερα φυλάσσεται στο Κρατικό Μουσείο του Hermitage. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε άλλες πληροφορίες για αυτήν, ειδικότερα για τη θέση ή τη χρήση της στη μονή⁵³ (εικ. 310).



[Εικ. 310]
Μόσχα.
Μουσείο Hermitage.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.

Κατά την εκτίμησή μου, η εν λόγω εικόνα συνιστά ορόσημο στην εξέλιξη της «παλαιολόγειας» ζωγραφικής, όχι μόνον επειδή είναι ακριβώς χρονολογημένη και συσχετισμένη αμέσως με τη στρατιωτική αριστοκρατία της Κωνσταντινουπόλεως, αλλά διότι συνιστά την απαρχή τάσεως, η εξέλιξη της οποίας θα είναι στο εξής ραγδαία και καταλυτική.

Ο Χριστός εικονίζεται στο συνήθη τύπο, εύρωστος, μετωπικός και ευλογών στο αυστηρό και αδιατάρακτο περίγραμμά του. Η κίνηση είναι λανθάνουσα, καθώς ο δεξιός, προς τον θεατή, οφθαλμός είναι επιμήκης, εν σχέση με τον αριστερό, η δε σφαγή του λαιμού είναι ελαφρώς έκκεντρη. Τα ενδύματα δεν έχουν σπουδαία τονική διαβάθμιση, πλάθονται κατά τον τρόπο που έχω πολλάκις αναφέρει, ήτοι με σκοτεινότερες του προπλασμού υδαρείς γραμμώσεις και επιχρίσεις. Βεβαίως η έλλειψη εν-



[Εικ. 311]
Βέροια.
Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ.

τάσεων καθιστά τη μορφή δισδιάστατη και αυτό ισχύει ως ένα βαθμό για το πρόσωπο του Χριστού. Αλλά εδώ τα πράγματα είναι διαφορετικά.

Επί καστανόχρου βάθους σχεδιάζονται τα χαρακτηριστικά της θείας μορφής, με αδιόρατα σχεδόν γραψίματα. Ο προπλασμός ορίζει τη σκίαση στα δεξιά μέρη του προσώπου, στο μέτωπο, στη μύτη και στο λαιμό. Η σάρκα, της οποίας το χρώμα ελάχιστα αποκλίνει από αυτό του προπλασμού, καταλαμβάνει μικρή έκταση, συμφύρεται δε με ερυθρούς γλυκασμούς. Επ' αυτής επιχρίεται δέσμη γραμμικών φώτων, σε δύο φάσεις: στην πρώτη, υποκίτρινες ψιμιθιές σμιλεύουν τον όγκο και τα εξέχοντα μέρη του προσώπου. Στη δεύτερη φάση, λευκές έξεργες ψιμιθιές ενισχύουν τη λάμψη του φωτός στα πρόσφορα σημεία. Η πρώτη φάση λειτουργεί ως βάση για τη δεύτερη, εξ αφορμής της ουσιαστικής απουσίας των σαρκωμάτων.

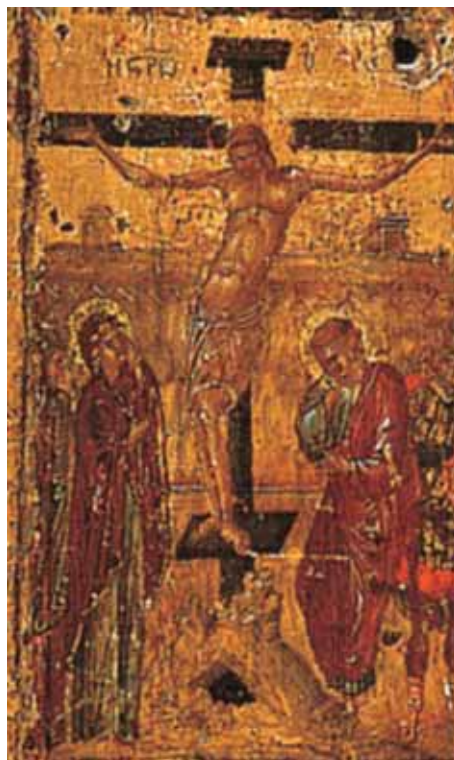
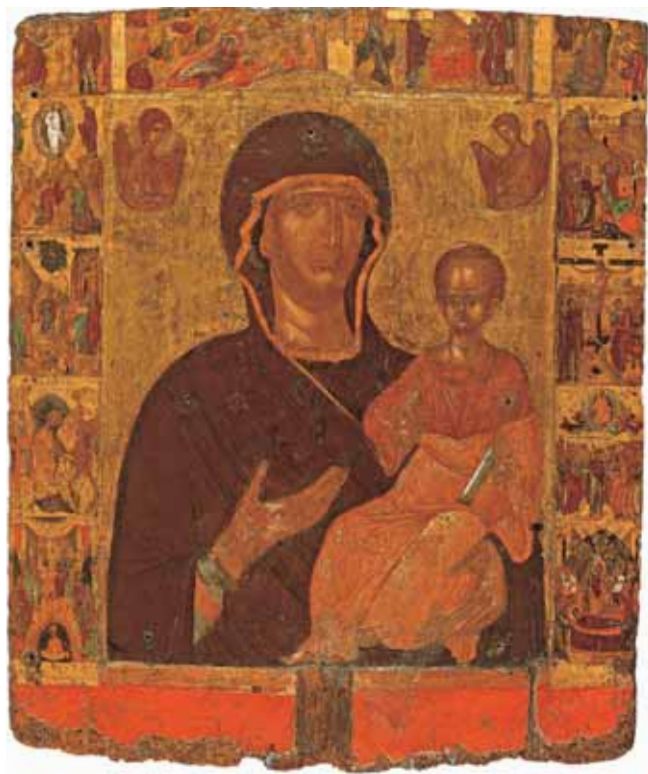
Το ίδιο σύμπωμα εμφανίζει αριθμός άλλων εικόνων, κυρίως δε η αμφιπρόσωπη εικόνα από το ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βέροια, στην πρόσθια όψη της οποίας εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτωρ (1360-1370) (εικ. 311)⁵⁴. Η εν λόγω εικόνα εμφανίζει αξιοπρόσεκτες υφολογικές και τεχνικές ομοιότητες με την εικόνα του Hermitage, γεγονός που υποδηλώνει ότι το συγκεκριμένο ιδίωμα ήταν ευρέως αποδεκτό στη βυζαντινή επικράτεια. Ο Χριστός ιστορείται ημίσωμος, με ελαφρά στροφή του κορμού. Στο εράσμιμο πρόσωπό του τα σαρκώματα είναι δοσμένα με αβρότητα. Κατέχουν μικρή έκταση, δίχως εμφανή τα όριά τους, με συνέπεια ο καστανός προπλασμός να λειτουργεί ως το αφώτιστο τμήμα του προσώπου. Χρυσοκίτρινα έντονα φώτα «κτενίζουν» τις παρειές και το μέτωπο, δημιουργώντας αίσθηση προσπίπτοντος φωτός σε σκοτεινή επιφάνεια.

Η εν λόγω επινόηση είναι ιδιαίτερως σημαντική για την εξέλιξη της τέχνης στο βυζαντινό Μεσαίωνα. Πρώτον, διότι υποδηλώνει νέα και προοδευτική περί φωτός αντίληψη, ως οντότητας «έξωθεν» ερχόμενης, και δεύτερον διότι μαρτυρεί νέες αισθητικές ανάγκες της υστεροβυζαντινής κοινωνίας. Οφείλω δε να σημειώσω ότι στην εικόνα της μονής Παντοκράτορος η μεταβολή στη δομική περί φωτός αντίληψη πραγματώνεται με τρόπο άκρως συνεπή και ολοκληρωτικό.

Η «ολιστική» αυτή αντίληψη εκφράζεται επίσης σε μια εξαιρετικώς σημαντική, για τα νεωτερικά της στοιχεία, εικόνα, η οποία προέρχεται από τη Μεσοήνη της Σικελίας και σήμερα ανήκει στη Συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της πόλεως των Αθηνών (BXM 1002). Πρόκειται για την αμφιπρόσωπη εικόνα λιτανείας, στην πρόσθια όψη της οποίας εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια με δώδεκα ευαγγελικές σκηνές περί αυτήν, ενώ στην οπίσθια, η Ετοιμασία του Θρόνου (δ' τέταρτο 14ου αι.) (εικ. 312)⁵⁵.

Αυτό που έλκει την προσοχή είναι πρωτίστως η μονοχρωματική, *γλυπτική* θα έλεγα αντίληψη του δημιουργού της εικόνας. Χρυσός κάμπος και ώχρες διαφόρων ποιοτήτων και ικανού βαθμού διαφάνειας καλύπτουν το μέγιστο μέρος των επιφανειών της. Ελάχιστα ζωηρά κόκκινα, πράσινα και τεφρογάλανα στις χριστολογικές σκηνές διασκεδάζουν τη μονοτονία της χρωματοπυξίδας.

Αίσθηση, όχι και τόσο προφανή, προκαλεί επίσης η προοπτική διάρθρωση στη διατύπωση του χώρου. Το γεγονός εκπλήσσει, εάν σκεφθεί κανείς ότι ακόμη και στις αργότερες δοκιμές βυζαντινών ζωγράφων για ορθολογική διάρθρωση του χώρου το αποτέλεσμα είναι κατά κανόνα πλημμελές. Αλλά στις χριστολογικές σκηνές της εξεταζόμενης εικόνας παρατηρείται όχι μόνον απόλυτη συνέπεια στην παραλληλία των διαγωνίων γραμμών, αλλά και στη σύγκλισή τους σε ένα και μόνο σημείο φυγής. Επί παραδείγματι, στη σκηνή της Σταυρώσεως (εικ. 313)⁵⁶ οι προεκτάσεις των διαγώνιων ακμών των δύο προβόλων της επάλξεως του τείχους τέμνονται στον κόμβο δέσεως του περιζώματος του Χριστού. Στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου οι διαγώνιες γραμμές των κτηρίων και οι διαγώνιες του ρόμβου της δόξης του Χριστού συγκλίνουν, με σημείο φυγής το πρόσωπο του Θεανθρώπου. Αξιοσημείωτο τέλος είναι το γεγονός της προοπτικής σχεδιάσεως ενός εκ των Αποστόλων στην παράσταση της Μεταμορφώσεως του Χριστού. Εδώ ο Πέτρος και ο Ιάκωβος ιστορούνται σε καθ' ύψος κατατομή. Ο Ιωάννης βρίσκεται με τη ράχη στο έδαφος και τα πόδια ψηλά. Έχει όμως σχεδιασθεί εγκαρσίως στο χώρο, με τον κορμό σε βράχυνση, με αποτέλεσμα ο θεατής να βλέπει μόνον τους



[Εικ. 312]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
*Η Θεοτόκος Οδηγήτρια
και σκηνές Δωδεκαόρτου
(α' όψη).*

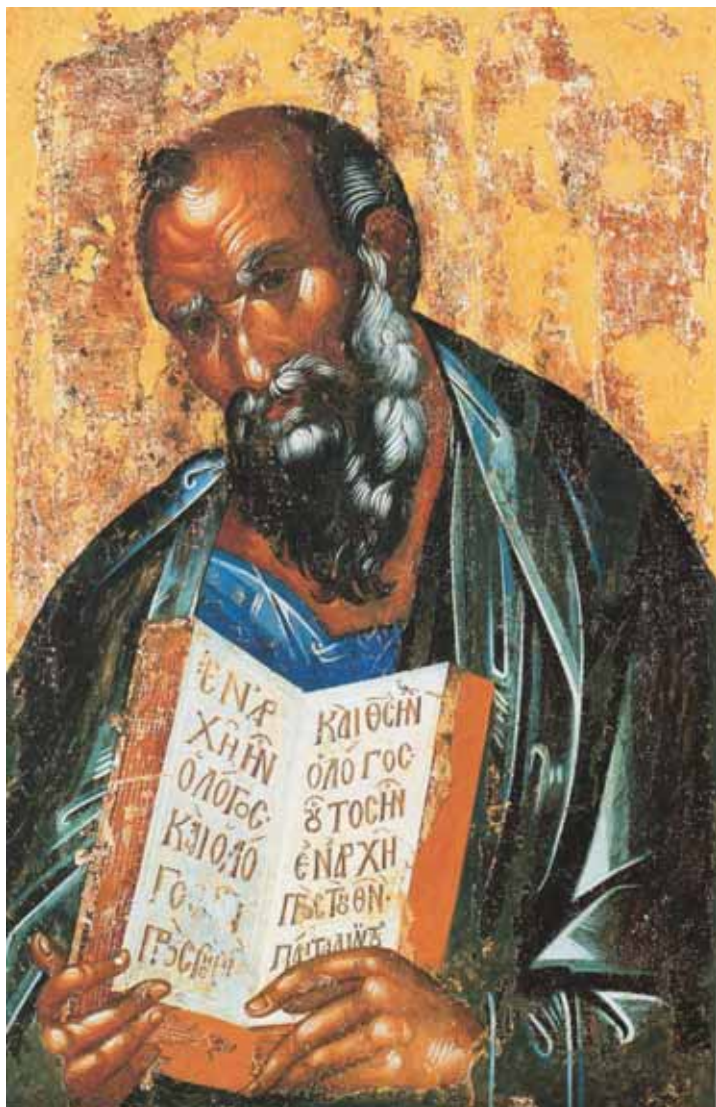
[Εικ. 313]
Αθήνα.
Βυζαντινό και
Χριστιανικό Μουσείο.
*Η Θεοτόκος Οδηγήτρια
και σκηνές Δωδεκαόρτου
(α' όψη). Λεπτομέρεια.*

ώμους και το άνω μέρος του τριχωτού της κεφαλής. Σημειωτέον ότι τον τύπο αυτό παραδίδει ο ζωγράφος του ναού των Αγίων Αποστόλων στο συγκρότημα του Ρεε (1250).

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη οι εκφραστικού χαρακτήρα δυσμορφίες και δυσαναλογίες που εμφανίζουν οι μορφές στον πίνακα του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών. Λόγου χάριν, οι διαστάσεις των ώμων της Θεοτόκου είναι υπέρ το μέτρο ευρείες. Ο μικρός Χριστός έχει δυσαναλόγως υψηλό μέτωπο, το δε κεφάλι στηρίζεται σε ισχνό λαιμό. Μεγάλο επίσης, και μάλλον επίμκηες, είναι το κεφάλι των ημίσωμων αγγέλων, οι οποίοι πλαισιώνουν την Παναγία. Στις σκηνές από το Δωδεκάορτο οι μορφές είναι ραδινές, με μικρά κεφάλια και λεπτά χαρακτηριστικά. Συχνότατα σχεδιάζονται σε σιγμοειδή κίνηση, όπως ο Χριστός της Σταυρώσεως, ή σε «ασταθείς» στάσεις, ενίοτε δε σε πλάγια όψη, ούτως ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση υποτυπώδους «συνομιλίας». Επισημαίνεται πως όρη και αρχιτεκτονήματα υψώνονται ως το άνω όριο των παραστάσεων, διαμορφώνοντας σχέση αναλογίας με τις ανθρώπινες μορφές σχεδόν 1:2.

Όπως ήδη τόνισα, τα χρώματα βάσεως (κτηρίων, ενδυμάτων και προσώπων) είναι διαφανή, λόγω της αραιής συστάσεώς τους. Το μαφόριο της Θεοτόκου πλάθεται με υδαρείς, εύκαμπτες και ελαφρώς αμιαυρότερες του προπλασμού γραμμώσεις, οι οποίες μεταβάλουν το πάχος και την ποιότητά τους, προκειμένου να αναδειχθεί ο όγκος ιματίων και πτυχώσεων, χωρίς χρήση ταινιωτών φώτων. Το ίδιο ισχύει εν γένει και για τα σκοτεινής χροιάς ενδύματα των παραστάσεων του Δωδεκαόρτου. Ωστόσο, τα ανοιχτού χρώματος και τόνου ενδύματα φωτίζονται, σε δύο κατά κανόνα φάσεις, με εξαιρετικώς λεπτές και μακρόσυρτες πινελιές, λευκού χρώματος. Τα λεπτόγραμμα τούτα φώτα επιχρίονται μόνον στις ακμές των πτυχώσεων (και των οικοδομημάτων), λαμβάνοντας υπόψη τη ροή του φωτός.

Όσον αφορά στην απόδοση του γυμνού σώματος του Χριστού και γενικώς στα πρόσωπα και τα άκρα, τούτα διαθέτουν καταρχάς το ίδιο με το τοπίο χρώμα βάσεως. Η τονικότητα του εν λόγω προπλασμού εναρμονίζεται με τον αλαμπή τόνο του χρυσού βάθους. Αχνά, ασαφή γραψίματα ιχνογραφούν τα φυσιognomικά χαρακτηριστικά. Τα πρόσωπα δέχονται θαμπή σάρκα, ελαφρώς ανοιχτότερου από τον προπλασμό τόνου. Η σάρκα επιχρίεται μάλλον αφρόντιστα και σε πολύ περιορισμένη έκταση, καλύπτεται δε από δίκτυο έντονων γραμμών, υπόλευκου χρώματος. Οι ψιμιθιές αυτές αμβλύνουν τη δομική αξία των σαρκομάτων, καθώς «αντιτίθενται» στο μελανό βάθος.



[Εικ. 314]
Μυτιλήνη.
Εκκλησιαστικό και
Βυζαντινό Μουσείο.
Ο Άγ. Ιωάννης ο Θεολόγος
(β' όψη).

Το ίδιο συμβαίνει σε μεγάλο αριθμό εικόνων του όψιμου 14ου και πρώιμου 15ου αιώνα, με τις οποίες η περίοπτη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών έχει μεγάλη συγγένεια. Αναφέρω ενδεικτικώς δύο εικόνες του ίδιου Μουσείου, την προερχόμενη από τη Θεσσαλονίκη, επίσης λιτανευτική, εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος και την προερχόμενη από την Κεφαλληνία εικόνα της Αγίας Μαρίας⁵⁷. Σημαντικές αναλογίες με τις εξετασθείσες εικόνες απαντούν στην αμφιπρόσωπη εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα στην πρόσθια όψη και τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στην οπίσω. Οι δύο, ανεξάρτητες πλέον, όψεις της εικόνας φυλάσσονται σήμερα στο Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο της Λέσβου (β' μισό 14ου αι.)⁵⁸ (εικ. 314).

Στην εικόνα της Λέσβου φαίνεται να εντείνεται η στροφή των ζωγράφων προς τη σύλληψη και αποτύπωση ενός «έξωθεν ερχόμενου» φωτός και προς το «δραματικό» ιριδισμό του. Η μορφή του Χριστού Παντοκράτορος παραπέμπει σαφώς στο ύφος της εικόνας του Μουσείου Hermitage. Ο Χριστός αποδίδεται ρωμαλέος, με ευρείς ώμους και στρογγυλή σχεδόν κεφαλή. Η σφαγή του λαιμού είναι έκκεντρη, ένδειξη λανθάνουσας προς τα δεξιά στροφής. Δυνατό φως, με κατεύθυνση εκ των άνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά, ρέει στο πρόσωπο, τα χέρια και τις πτυχώσεις με αξιοσημείωτη συνέπεια. Η δε μορφή του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου ιστορείται υπό γωνία. Η κεφαλή γέρνει προς τα αριστερά, ενώ το έντονο βλέμμα του βιβλικού οραματιστή κατευθύνεται προς το θεατή. Σκοτεινοί μέλανες προπλασμοί έχουν επιχρυσωθεί ως βάση των ενδυμάτων και της τριχοφυΐας.

Η πτυχογραφία είναι συνοπτική και άκαμπτη. Σκληρά

γραμμικά φώτα, σε δύο φάσεις, τοποθετούνται σε ευάριθμα σημεία, περιμετρικώς του θώρακος του Αγίου, αφήνοντας το μεγαλύτερο τμήμα των ενδυμάτων στη σκιά. Σε εξόχως σκοτεινό βάθος επιχρυσείται σάρκα, η οποία προκύπτει από το συνδυασμό του χρώματος του προπλασμού και του ερυθρού. Η θερμή τούτη σάρκα, μολοντί δεν διακρίνεται επαρκώς, ως προς τον τόνο, συνθέτει τον όγκο της κεφαλής. Η εν λόγω σάρκα επιδέχεται άλλη, η οποία τοποθετείται με φειδώ στα πρόσφορα σημεία. Η τελευταία φωτίζεται με αδρές ψιμιθιές. Η αριστερή στενή πλευρά του προσώπου και του γενείου σκιάζεται, ενώ η δεξιά πλευρά φωτίζεται εντόνως και αυστηρώς. Ο λαιμός είναι εντελώς αφώτιστος.

Η ένταση και η αυστηρή οριοθέτηση του φωτός και της σκιάς σε συνδυασμό με την τραχύτητα στην εκτέλεση υποδηλώνουν το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για το φως και τον ιριδισμό του, δηλαδή για το φως ως ανεξάρτητο από τη μορφή στοιχείο, «έξωθεν» προσπίπτον. Ανάλογα γνωρίσματα συναντώνται σε παλαιότερες της Λέσβου εικόνες, όπως αυτές της Μεγάλης Δεήσεως της μονής Χιλανδαρίου (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁵⁹. Απαντούν επίσης σε δύο σύγχρονες με την εικόνα της Λέσβου εξαιρετές εικόνες: στην εικόνα της μονής Μεγίστης Λαύρας, με τον Άγιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη ολόσωμο σε στάσης ικεσίας, και σε αυτήν της μονής Διονυσίου, με τη Σταύρωση του Χριστού (εικ. 277)⁶⁰. Άλλο παράλληλο είναι η εικόνα της μονής Μεγίστης Λαύρας, η οποία κοσμεύεται με την Παναγία του Ευαγγελισμού (περί το 1400)⁶¹.

Στην τελευταία εικόνα η Παναγία στρέφεται προς τα δεξιά, ειδικότερα προς τις ακτίνες της Θεότητας, οι οποίες θα ήταν ασφαλώς σχεδιασμένες στην αντιμετώπιση απεικόνιση του Αρχαγγέλου Γα-



βριήλ, μη σωζόμενη σήμερα. Εντούτοις, η σημείωση του φωτός άνω δεξιά δεν συνιστά σύμβαση άνευ ουσιαστικής λειτουργίας στη διαμόρφωση της φόρμας. Το φως τούτο διαχέεται εκ των άνω προς τα κάτω, λαμπρύνοντας τα μέρη εκείνα της ιερής μορφής, τα οποία διασταυρώνονται με αυτό. Τα υπόλοιπα είναι βυθισμένα στη σκιά.

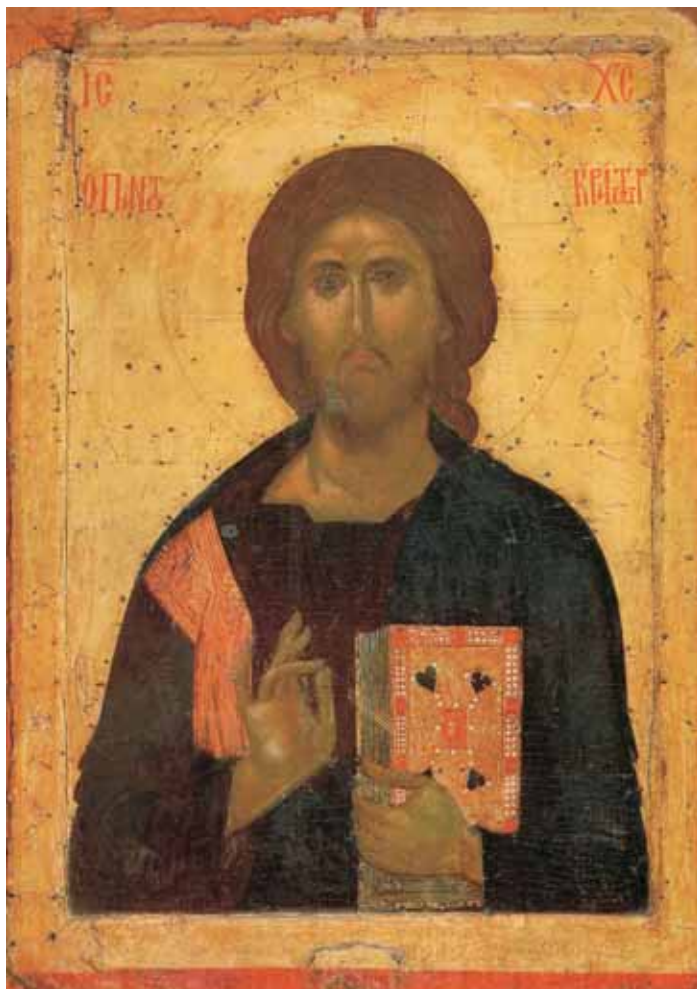
Τα γνωρίσματα της εκφραστικής τέχνης του προχωρημένου 14ου αιώνα απαντούν σε ένα προσέτι πίνακα, στην αμφιπρόσωπη εικόνα από το ναό των Εισοδίων στο Νιοχώρι, στο Καστέλο της Ρόδου (β' μισό 14ου αι.), συμφώνως προς την άποψη της Α. Κατσιώτη⁶².

Στην πρώτη όψη της ροδίτικης εικόνας εικονίζεται η Θεοτόκος στον τύπο της Οδηγήτριας (εικ. 315), ενώ στη δεύτερη ο άγιος Νικόλαος στηθαίος, φέρων τα συνήθη αρχιερατικά άμφια (εικ. 316). Οι δύο μορφές είναι φιλοτεχνημένες υπό διαφορετικού χρωστήρος, προφανώς. Η παράσταση της Παναγίας αποδίδεται με τρόπους συγγενείς με αυτούς της εικόνας του Hermitage, καίτοι με τρόπο λιγότερο αδρό. Το μελανό μαφόριό της είναι αφώτιστο, με τα μαύρα γραψίματα να διακρίνονται με δυσκολία. Το βαθύφαιο χρώμα βάσεως των προσώπων εναρμονίζεται πλήρως με το ωχροκίτρινο σάρκωμα, το οποίο βρίσκεται σε συνάφεια με το χρυσό των φωτοστέφανων. Έντονες λευκές λάμψεις φωτίζουν τα πρόσωπα και τα χέρια από τα αριστερά. Η ένταση του φωτός καθιστά τους οφθαλμούς δυσδιάκριτους.

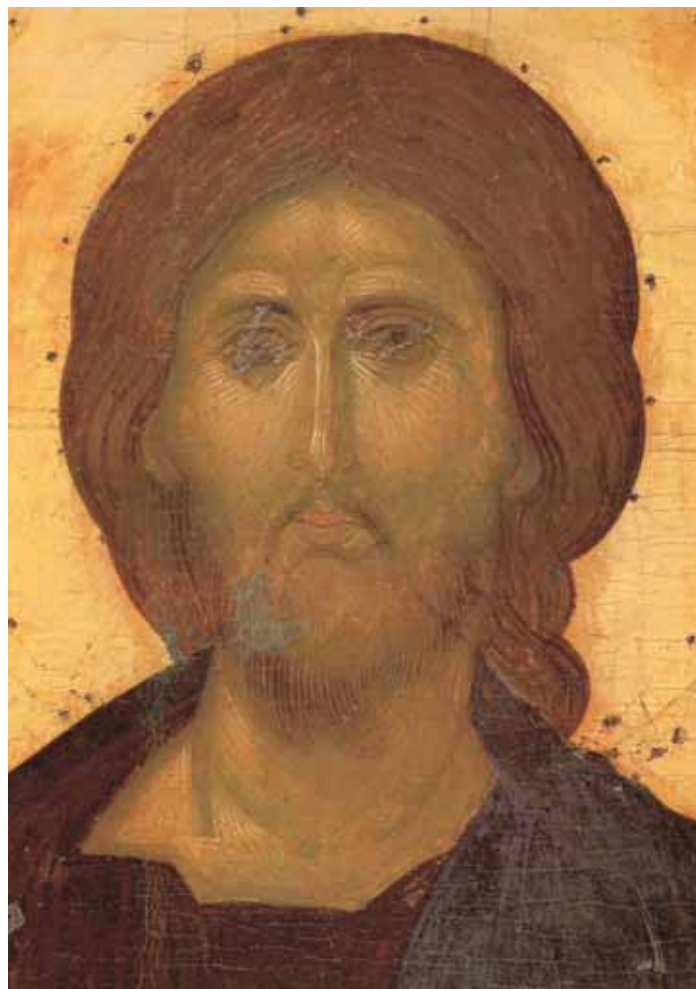
Η μορφή του Αγίου Νικολάου διαθέτει αξιοσημείωτη προσωπογραφική ποιότητα, με έντονους ζωπούς οφθαλμούς, θυμίζοντας ούτω τις μορφές στην εικόνα της Συνάξεως των Αγίων Αποστόλων στο Μουσείο Καλών Τεχνών Pushkin (εικ. 194). Το ανάγλυφο της μορφής είναι έντονο. Ο ερυ-

[Εικ. 315]
Ρόδος. Νιοχώρι.
Ι. Ν. Εισοδίων
της Θεοτόκου.
Η Θεοτόκος Οδηγήτρια
(α' όψη).

[Εικ. 316]
Ρόδος. Νιοχώρι.
Ι. Ν. Εισοδίων
της Θεοτόκου.
Ο Αγ. Νικόλαος
(β' όψη).



[Εικ. 317α]
 Άγιον Όρος.
 Ι. Μ. Παντοκράτορος.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ
(α' όψη).



[Εικ. 317β]
 Άγιον Όρος.
 Ι. Μ. Παντοκράτορος.
Ο Χριστός Παντοκράτωρ
(α' όψη). Λεπτομέρεια.

θρόφαιος προπλασμός κυριαρχεί, εφόσον η σάρκα ολίγον απέχει από αυτόν, ως προς τον τόνο, και μικρή έκταση καταλαμβάνει. Τούτο δηλώνει ότι η σάρκα λειτουργεί ως υπόβαθρο των γραμμικών φώτων και, κατ' επέκταση, πως ό,τι δομεί τον όγκο είναι τα φώτα και όχι το σάρκωμα. Το λευκό φως ιριδίζει στο οιονεί «ηλιοψημένο» πρόσωπο και την τριχοφυΐα του αγίου. Όμως η ροή του είναι ελεγχόμενη: η ένταση εστιάζεται στα αριστερά του μετώπου και των παρειών, ενώ υποχωρεί στα αυτιά και το λαιμό, ιδίως στο αριστερό αυτί και στο αριστερό τμήμα του λαιμού.

Το ιδίωμα της εικόνας της Ρόδου, η οποία διατηρεί γνωρίσματα της κλασικίζουσας ζωγραφικής, ενώ πραγματώνει κύριες εξπρεσιονιστικές επιλογές, απαντά επίσης σε δύο δεσποτικές αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος. Οι εικόνες αυτές, χρονολογημένες στην περίοδο ανακαινίσεως της μονής από τους βυζαντινούς αξιωματούχους, Αλέξιο και Ιωάννη (1357-1368), αποτελούν πιθανότατα ανάθημα των εν λόγω κτητόρων. Η πρώτη εικόνα φέρει τον Χριστό Παντοκράτορα στην κύρια όψη και τον Άγιο Αθανάσιο στη δευτερεύουσα (εικ. 317α και 318). Η δεύτερη κοσμήει την πρόσθια όψη με τη μορφή του Ιωάννη του Προδρόμου (εικ. 319) και την οπίσθια με τις ολόσωμες μορφές του Βαπτιστή δεόμενου ενώπιον της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου ⁶³.

Ο ημίσωμος Χριστός και η ολόσωμη Παναγία αποδίδονται σε αρμονία με τον κανόνα, ο οποίος συνδυάζει το κλασικιστικό ύφος με αυτό της εικόνας του Hermitage, ήτοι το εκφραστικό. Εν συγκρίσει με την τελευταία εικόνα, ο Χριστός του υπό εξέταση πίνακα διαθέτει λιγότερο ευρείς ώμους. Στο πρόσωπό του τα περιγράμματα είναι πλέον ασαφή και με ικανή πλαστικότητα. Ασάφεια διακρίνει επίσης τα σαρκώματα, καθώς αυτά απολήγουν ομαλώς σε διαυγή προπλασμό, ο οποίος εδώ λειτουργεί ως σκιά, ως εγκάρσιο στο φως τμήμα της μορφής και όχι ως στοιχείο περιγραφής του προσώπου. Οι ψιμιθιές δεν έχουν βεβαίως την ένταση που παρατηρείται στην εικόνα του Hermitage. Προκύπτουν,



ωστόσο, από το σάρκωμα, ως συμφυές στοιχείο του. Εν γένει το φως αδυνατεί προς τα κάτω δεξιά, όπως στο λαιμό, όπου το μεγαλύτερό του τμήμα παραμένει αφώτιστο. Το αυτό ιδίωμα απαντά σε ομοίου θέματος εικόνα της μονής Χιλανδαρίου (δ' τέταρτο 14ου αι.)⁶⁴, εξαιρετικής τέχνης. Μία ακόμη εικόνα, σωζόμενη στη μονή Μεγίστης Λαύρας, εκφράζει ανάλογη τεχνοτροπία. Πρόκειται για την εικόνα με τον άγιο Γεώργιο ημίσωμο, εικόνα την οποία ο Ε. Τσιγαρίδας⁶⁵ συνδέει με τις τοιχογραφίες της μονής Παντοκράτορος όχι όμως και με την εξεταζόμενη εικόνα.

Στην ημίσωμη μορφή του Αγίου Αθανασίου και του Ιωάννη του Προδρόμου εκπροσωπείται ένα ιδιότυπο ύφος. Τούτο οφείλεται ίσως στην πρόθεση του ζωγράφου να διαφοροποιήσει από τον Χριστό και την Παναγία τις δύο αρχετυπικές οσιακές μορφές: τον Πρόδρομο, ως πρότυπο του αναχωρητισμού, και τον Αθανάσιο, ως ιδρυτή του αγιορείτικου κοινοβιακού μοναχισμού. Οι εν λόγω μορφές αποδίδονται σχεδόν δισδιάστατες και μονόχρωμες. Επί καστανού διάφανου βάθους κομψά και αυξομειούμενου πάχους περιγράμματα ορίζουν το σχέδιο, δίχως όμως να είναι σαφές που εκκινούν και που απολήγουν. Ο πλαστικός τους χαρακτήρας κρίνεται εδώ απαραίτητος, καθώς τα σαρκώματα, τα οποία θα έπρεπε να προβάλουν τον όγκο, απουσιάζουν. Όπου αυτά εντοπίζονται, είναι συναφή τονικώς και χρωματικώς με τον προπλασμό, σχεδόν ταυτίζονται με αυτόν. Ό,τι προσδίδει όγκο στις υπό εξέταση μορφές, είναι τα γραμμικά φώτα, που και αυτών η χρήση είναι φειδωλή. Η μονοχρωματική και σχεδιαστική αντιμετώπιση της φόρμας υλοποιείται και στην επεξεργασία της κόμης και της τριχοφυΐας αλλά και στα ενδύματα. Μαλλιά και γένια πλάθονται κατά λόγο, με φωτεινότερες και σκοτεινότερες του προπλασμού εύκαμπτες λεπτές γραμμές, οι οποίες συνέχονται οργανικώς με τον προπλασμό-σκιά αλλά και τα γενικά περιγράμματα. Στις πτυχώσεις των ενδυμάτων το πάχος και ο τόνος των γραμμώσεων διαφοροποιείται, ώστε να προβληθεί ο όγκος.

[Εικ. 318]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Παντοκράτορος.
Ο Αγ. Αθανάσιος ο Αδωνίτης.

[Εικ. 319]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Παντοκράτορος.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος.



[Εικ. 320]
Άγιον Όρος.
Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
*Ο Αγ. Ιωάννης ο
Πρόδρομος της
Μ. Δείσεως.*

Ανάλογα με τις δύο εξετασθείσες μορφές γνωρίσματα εμφανίζονται σε μεγάλο αριθμό έργων της ίδιας ή λίγο μεταγενέστερης περιόδου. Συγκεκριμένως, η μορφή του ημίσωμου Προδρόμου συνδέεται με άλλα ομοίου θέματος έργα, όπως η περίφημη δεσποτική εικόνα της μονής Χιλανδαρίου (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁶⁶.

Στην εν λόγω εικόνα χαρακτηριστική είναι καταρχάς η μονοχρωματική, *γλυπτική* απόδοση της μορφής. Η φαιά και διάφανη χρωματική βάση είναι κοινή για όλα τα μέρη της μορφής (πρόσωπα, μαλλιά, ενδύματα). Αποκαλυπτική είναι επίσης η καινοφανής τεχνουργία των περιγραμμάτων και των γραμμώσεων, ως στοιχείο πλαστικής αναδείξεως του όγκου. Εφόσον η τονική προς το φως διαβάθμιση, τόσον στα πρόσωπα όσον και στα ενδύματα, είναι αμελητέα, απομένει στα περιγράμματα να ορίσουν τον όγκο, είτε με την κίνησή τους είτε με την αυξομείωση του πάχους και της τονικότητας. Τα περιγράμματα δε αυτά, κομψοειπή στο έπακρο, προκύπτουν οργανικώς εκ της φόρμα και δεν αποτελούν επίθετα στοιχεία. Στα πρόσωπα μάλιστα δηλώνουν είτε την ακμή των ανατομικών όγκων (βλέφαρα) είτε το τριχωτό της κεφαλής, των φρυδιών και της γνάθου. Τέλος, ολίγα ψυχρά φώτα στα ενδύματα και ευάριθμα τέτοια στο πρόσωπο τοποθετούνται με φειδώ, όπου κρίνεται απαραίτητο. Όμοια με της εξεταζόμενης εικόνας χαρακτηριστικά απαντούν επίσης

στην εικόνα από το ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα και βεβαίως στην εικόνα από το τέμπλο της μονής Markon (εικ. 282)⁶⁷.

Στη μονή Βατοπαιδίου σώζονται έξι εικόνες, οι οποίες ομού με άλλες πέντε συγκροτούν τη θεματική ενότητα της Μεγάλης Δείσεως (β' μισό 14ου αι.)⁶⁸. Μεταξύ αυτών η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος, η εικόνα του Ιωάννη του Προδρόμου (εικ. 320) και η εικόνα του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου, που είναι φιλοτεχνημένες από τον ίδιο, όπως πιστεύω, καλλιτέχνη, είναι ενδεικτικές του ρεύματος που εξετάζω. Μάλιστα, φαίνονται προωθημένες, ως προς την εκφραστική συνέπεια.

Οι ιερές αυτές μορφές αποδίδονται σε μονοχρωμία, εάν εξαιρέσει κανείς τους χιτώνες, που όμως και αυτοί έχουν τόνους φαιούς και σκοτεινούς. Αδιατάρακτο συνεχές περίγραμμα ορίζει τα επίπεδα και τις αναλογίες. Υπερτροφικοί βραχίονες, σχηματοποίηση, όπως στους πλοκάμους του Ιωάννη, και ανατομικές «αβλεψίες», όπως στο χέρι του Χριστού, το οποίο κρατά το ευαγγέλιο, δίνουν το στίγμα της εργασίας και της σχεδιαστικής αντιλήψεως του ζωγράφου. Η πτυχολογία είναι εξόχως αυστηρή και συνοπτική, με δυνατές, γεωμετρικώς άψογες, γραμμώσεις, οι οποίες λειτουργούν ανεξαρτήτως του υποκείμενου σώματος. Επί ωχροκάστανου διαυγούς βάθους, το οποίο καλύπτει το πρόσωπο, την κόμη και τα γένια, αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικά με υδαρή, σε πρώτη φάση, περιγράμματα. Τα ωχρορόδινα σαρκώματα, διακεκριμένα αμυδρώς εκ του προπλασμού, καταλαμβάνουν εξαιρετικώς μικρή έκταση και συνάμα δέχονται πράσινους και ερυθρούς γλυκασμούς. Η τονική τους ισχύ, εν συγκρίσει με το χρώμα βάσεως, είναι μπηδαμνή. Αυτό έχει σαν συνέπεια την άμβλυνση της δομικής τους αξίας. Αντιθέτως, είναι τα φώτα, με τη μεταλλική λάμψη και τον ιριδισμό τους, τα οποία ορίζουν τον όγκο αλλά και το προσπίπτον στο χώρο φως. Ας σημειωθεί ότι ο Ιωάννης ο Θεολόγος φωτίζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που φωτίζεται και ο Ιωάννης της εικόνας της Λέσβου.

Παρόμοιο ύφος με αυτό της Δεήσεως της μονής Χιλανδαρίου ακολουθεί ικανός αριθμός εικόνων του πρώιμου 15ου αιώνα. Χάριν παραδείγματος η αμφίγραπτη εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα στο Βυζαντινό Μουσείο των Αθηνών (ΒΧΜ 1353) και αυτή της Συλλογής Λοβέρδου (αριθ. 453), με τη Δέσση στο κέντρο και το Δωδεκάορτο περιμετρικώς⁶⁹. Επίσης, η δεσποτική εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στο ναό της Παναγίας Δεξιάς στη Βέροια, και η ευμεγέθης «εικόνα» της Παναγίας Βλαχερνίτισσας στη μονή Βατοπαιδίου, η οποία αποτελούσε στο παρελθόν θύρα ερμαρίου ιερών λειψάνων της μονής⁷⁰. Στην τελευταία εικόνα η Παναγία σχεδιάζεται με μικρό κεφάλι. Οι μηροί έχουν μέγεθος περισσότερο από τα δύο τρίτα του ύψους του σώματος. Επιπλέον, η «σκληρή» πτυχολογία και κυρίως το επίπεδο μονόχρωμο πρόσωπο, το οποίο δομείται αποκλειστικώς σχεδόν από τις ψιμιθιές, δηλώνει την ένταξη του ζωγράφου στο υπό εξέταση ρεύμα. Τα ίδια ισχύουν για την, επίσης βατοπαιδινή, εικόνα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, η οποία παραγγέλθηκε το έτος 1417 από το δεσπότη της Θεσσαλονίκης, Ανδρόνικο Παλαιολόγο (1408-1423), τρίτο κατά σειρά γιο του αυτοκράτορα Μανουήλ Β', συμφώνως προς την επιγραφή στην επένδυσή της⁷¹.

Προς τούτοις, κύρια στοιχεία του εκφραστικού ρεύματος απαντούν στο έργο του καλλιτέχνη εκείνου, ο οποίος έμελλε να ιστορήσει την εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, φυλασσόμενη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στην πατριακή μονή του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου (μέσα 15ου αι.)⁷².

Στην εν λόγω εικόνα ο Βαπτιστής του Χριστού εικονίζεται σε ορεινό τοπίο, κρατών ανεπτυγμένο ειλπτό. Εκατέρωθεν αυτού έχει ζωγραφισθεί η αποτμηθείσα κεφαλή του εντός κύλικας αλλά και η συμβολική αξίνη, στερεωμένη σε δικάλα δένδρου. Άνω αριστερά, ο Χριστός προκύπτει από τεταρτοκύκλιο ουρανού, ευλογών τον Ιωάννη.

Το θέμα αποδίδεται σε διάφανη μονοχρωμία, αφού ο προπλασμός του τοπίου, του ιματίου του Ιωάννη και του Χριστού, καθώς και το χρώμα βάσεως προσώπων και γυμνών μελών είναι όμοιες χροιάς. Το λίγο κόκκινο που περιέχει το τοπικό χρώμα στη μπλωτή του Ιωάννη, στο εσωτερικό του αποπύγματος του ιματίου και στο εσωτερικό της κύλικας συνιστά προσθήκη στο χρώμα του προπλασμού. Η ενότητα της χρωματικής βάσεως κομίζει στην παράσταση συνοχή, η οποία μάλιστα ενισχύεται υπό των κομψών φώτων, τα οποία διαχέονται στο σύνολο της συνθέσεως. Η οσιακή και επίγρυπος μορφή του Ιωάννη αποδίδεται με λεπτές γραμμές, διαφορετικού μήκους και ποιότητας. Οι γραμμές αυτές περιγράφουν ευχερώς τη μορφή και τα χαρακτηριστικά της, κυρίως όμως πλάθουν τον όγκο, όπως παρατηρείται στα σχέδια με μολύβι, από την Αναγέννηση και εξής, τηρουμένων των αναλογιών. Το γεγονός τούτο οφείλεται στο ότι τα απημέλτα και μικρής εκτάσεως σαρκώματα δεν επαρκούν για να συγκροτήσουν τον όγκο. Οι δε λευκές παράλληλες πινελιές, οι οποίες φωτίζουν το πρόσωπο και τα λοιπά μέρη της εικόνας αναιρούν ουσιαστικώς τη δομική σημασία των σαρκωμάτων. Ας σημειωθεί ότι ο τρόπος αποδόσεως των προσώπων είναι κοινός με αυτόν των ενδυμάτων. Η επιλογή αυτή δεν είναι συνήθης στη βυζαντινή ζωγραφική, που, ως επί το πολύ, αλλιώς αντιμετωπίζει το πρόσωπο και αλλιώς τα ενδύματα. Δέον λοιπόν να προσγραφεί η εικαστική τούτη «λύση», ομού με τη μονοχρωματική διαφάνεια, στη δεξιότητα του σπουδαίου «ανώνυμου» αυτού ζωγράφου, του οποίου οι στιλιστικές καταβολές θα πρέπει να αναζητηθούν στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως.

Μία προσέτι εικόνα αξίζει να σχολιασθεί εντός της συνάφειας αυτής. Πρόκειται για την περίφημη δεσποτική εικόνα της Παναγίας Πελαγονίτισσας, προερχομένης εκ του εικονοστασίου του καθολικού της μονής Ζρζε και σήμερα τοποθετημένης στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Σκοπίων (1421/2)⁷³. Συμφώνως προς την αφιερωματική της επιγραφή, γραμμένη στην παλαιοσλαβική, η εικόνα αποτελεί έργο του ιερομόναχου Μακαρίου, αδελφού και συνεργάτη του μητροπολίτη Ιωάννη, ο οποίος θα ιστορήσει, μαζί με τον Μακάριο, το ναό του Αγίου Ανδρέα στον ποταμό Tresca.

Εκτός της σχηματικότητας και της δυσαναλογίας, η οποία διακρίνει την εικόνα της Θεοτόκου Πελαγονίτισσας, κυρίαρχη σε αυτήν είναι η επιπεδική αντίληψη και η συνοπτική διάθεση. Τα ενδύματα συνίστανται κυρίως σε ένα χρώμα βάσεως, το οποίο διασπάται από αυστηρές γραμμώσεις, καίτοι ο ζωγράφος επιχειρεί να αποδώσει τον όγκο, είτε με τη διαφοροποίηση του πάχους των

γραμμώσεων είτε με τη διεύρυνση της σκιάσεως. Στο έργο του Μακαρίου η σάρκα συνιστά θερμότερη βαθμίδα του προπλασμού, υποβάλλοντας ούτω τον όγκο αμυδρώς. Η επιπεδική εντύπωση αμβλύνεται με τη χρήση υδαρών «κοφτών» πινελιών, οι οποίες πυκνώνουν, καθώς αγγίζουν το εξωτερικό περίγραμμα του προσώπου, και αραιώνουν, καθώς τείνουν προς το κέντρο του.

Ο Ρ. Milikonić-Persek υποστηρίζει⁷⁴ πως το έργο του Μακαρίου και του μητροπολίτη Ιωάννη συνδέεται, ως προς την τεχνοτροπία, με την τέχνη του υπεύθυνου για τις δεσποτικές εικόνες του καθολικού της μονής Markon ζωγράφου. Παρά ταύτα η εικόνα της Παναγίας Πελαγονίτισσας συνιστά εργασία δεύτερης ποιότητας, συγκρινόμενη τόσο με τον Χριστό Παντοκράτορα της μονής Zrze, ο οποίος αποδίδεται στον μητροπολίτη Ιωάννη, όσον και με την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας εκ του τέμπλου της μονής Markon (εικ. 281). Αλλά δεν είναι μόνον αυτό: η τεχνική του Μακαρίου διαφοροποιείται σαφώς από αυτήν των δύο ανωτέρω ζωγράφων.

Έχοντας σχολιάσει επαρκή, όπως νομίζω, αριθμό εικόνων του εκφραστικού κλάδου, οφείλω να προχωρήσω στην εξέταση όμοιας τέχνης μικρογραφιών. Είναι όμως άξιο σημειώσεως ότι το ρεύμα αυτό δεν επηρεάζει τη ζωγραφική χειρογράφων της περιόδου, πιθανότατα λόγω του αυλικού συντηρητικού της χαρακτήρα ή λόγω της ισχυρής (και «μονοπωλιακής») παραδόσεως του εργαστηρίου της μονής των Οδηγών, που εμμένει στο κυρίαρχο, κατά το 14ο αιώνα, ύφος της Κωνσταντινουπόλεως. Για το λόγο αυτό ελάχιστα είναι τα γνωστά, σε εμένα τουλάχιστον, δείγματα, στα οποία τα γνωρίσματα του εκφραστικού ρεύματος απαντούν.

Ένα εκ των ευαρίθμων τούτων είναι το απολεσθέν Ευαγγελιστάριο της Σμύρνης (1298), το οποίο δημοσίευσε προ ετών η Σ. Παπαδάκη-Oekland⁷⁵. Στο Ευαγγελιστάριο αυτό παρατηρείται διάθεση καινοφανής, για τα δεδομένα της ομάδας στην οποία η ερευνήτρια εντάσσει τον κώδικα, κατά την εκτίμησή μου, η εν λόγω διάθεση συνδέεται με τις εικαστικές μεταβολές του 14ου αιώνα. Τούτο πιστοποιεί το υπερβολικό, ως προς τις διαστάσεις, αρχιτεκτονικό σκηνικό, οι «αντικλασικές» αναλογίες των μορφών, με τα βραχεία κεφάλια και τα ραδινα στεατοπυγικά σώματα, και κυρίως τα εντόως φωτοσκιασμένα πρόσωπα. Μάλιστα, στα τελευταία η περιορισμένη σε έκταση σάρκα τείνει να μεταμορφωθεί σε ένα εστιασμένο στα επάρματα των ανατομικών όγκων ιριδισμό⁷⁶.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα ήθελα να επισημάνω και πάλιν ότι στον εκφραστικό κλάδο της μητροπολιτικής τέχνης του 14ου αιώνα τα στοιχεία του σκηνικού βάθους δεν εξαρτώνται από τις ανθρώπινες μορφές και τη δράση τους. Οργανώνουν αυτοτελώς τη σύνθεση και το ρυθμό, ως ισοδύναμα με τις μορφές εικαστικά στοιχεία. Η ισοδυναμία χώρου και μορφής εκφράζεται κυρίως μέσω του χρώματος και της τονικότητας. Επικρατεί η μονοχρωμία, δηλαδή η κοινή φαιά χρωματική βάση όλων σχεδόν των στοιχείων της συνθέσεως, και το φως, το οποίο διαχέεται επ' αυτών αδιακρίτως. Στη μονή Markon η ισοδυναμία χώρου και μορφής κορυφώνεται σε σημείο ανυπερέβλητο, επειδή ο (κύριος) ζωγράφος αντιμετωπίζει το διάκοσμο με ολική και συνεπή αισθητική θεώρηση. Εδώ η επιπεδότητα, η ρυθμική επανάληψη, η αντιστοίχιση των στοιχείων και η διακοσμητική διαχείριση της φόρμας επιφέρει την ουσιαστική και οργανική ενότητα και διάρθρωση του διακόσμου, στη βάση της απόλυτης συμμετρίας.

Όσον αφορά στις εκφραστικές εμπνεύσεως ιερές μορφές, το σχέδιο, αυστηρό και περιγραφικό, χειραφετείται από τον «κλασικό» κανόνα, καίτοι τούτο δεν είναι απόλυτο ούτε καθολικό. Οι μορφές είναι συνήθως επίπεδες και δυσανάλογες, με μακριά άκρα, βραχεία κεφάλια και ευρεία λεκάνη. Δυσμορφίες παρατηρούνται στην άρθρωση των μελών του σώματος και στη στήριξή του. Η κίνηση, οι φυσιογνωμίες και οι χειρονομίες χαρακτηρίζονται από εκζήτηση και υπερβολή. Η αυτοτέλεια και η διακοσμητική διάθεση εφαρμόζεται επίσης στο πλάσιμο προσώπων και ενδυμάτων. Η σάρκα απουσιάζει ή περιορίζεται δραστηκώς. Η τονική της διαφορά από το χρώμα βάσεως είναι αμελητέα. Τα περιγράμματα και τα εγγύσματα (ψιμιθιές) λειτουργούν αυτοτελώς ως επί το πολύ, δεν εξαρτώνται από την υποκείμενη, επίπεδη κατά κανόνα, σάρκα. Τα ενδύματα διασπώνται σε μεγάλες επιφάνειες, οι οποίες διαχωρίζονται από αυστηρές γραμμώσεις, ανεξάρτητες από τη δομή του σώματος. Επιπλέον

δε οι φόρμες αυτές φωτίζονται αυτοτελώς. Εντούτοις, το φως στη ζωγραφική του εκφραστικού ρεύματος κατέχει υψίστης σημασίας ρόλο στην πραγμάτωση της συνθέσεως και της μορφής, ως οντότητα έξωθεν προσπίπτουσα, με χαρακτήρα δομικό και εκφραστικό. Η εξέλιξη αυτή θα αποτελέσει κομβικό σημείο για τη διαμόρφωση της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής.

Επισημαίνεται, προς τούτοις, πως η πραγμάτωση της εκφραστικής τέχνης διαφοροποιείται από περιοχή σε περιοχή. Άλλο χαρακτήρα έχει η ζωγραφική στο Μορέα, άλλο στη δυτική Μείζονα Μακεδονία και άλλο στη Ρωσία. Το παράδειγμα της Οδηγήτριας στο Μιστρά θα οδηγήσει την εκφραστική ζωγραφική της νότιας Ελλάδας προς το χειρισμό κυρίως του χρώματος και του φωτός, ως στοιχείου δομικού της συνθέσεως και της φόρμας. Με το σύστημα αυτό θα συνταχθεί ο ζωγράφος της κύριας εκκλησίας στο συγκρότημα του Ιβανονο αλλά και ο Θεοφάνης ο Έλληνας στη Ρωσία, αλλά με τρόπο ιδιόζοντα. Η δε εξπρεσιονιστική ζωγραφική της Καστοριάς και της Αχρίδας, η αρχή της οποίας εντοπίζεται στους Αγίους Αναργύρους και στο Κυρβίνονο αλλά και στο διάκοσμο του Αγίου Αχιλλείου στο Αγίλτζε, θα εστιάσει μάλλον στην εκφραστική δυσμορφία, στην κίνηση και το ρεαλισμό.

Ως υπέδειξα ανωτέρω, η εξπρεσιονιστική ζωγραφική ουδαμώς ταυτίζεται με την αδεξιότητα και την «αντικλασική» διάθεση αφελών έργων. Αντιθέτως, πρόκειται για σκόπιμη επιλογή, που στόχο έχει να καταστήσει βιωματική την ενατένιση των εικονογραφικών θεμάτων. Εξ αυτού δε και η συνάφεια με το ρεαλισμό, υπό την έννοια της ροπής προς την εμπειρία και απεικόνιση της πραγματικότητας. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που οι εκφραστικές – ρεαλιστικές τάσεις εμφανίζονται στο 12ο αιώνα, εντός των ορίων γενικότερης, ως φαίνεται, στροφής της βυζαντινής κοινωνίας προς την επίγεια πραγματικότητα και το συναισθηματισμό⁷⁷. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον εντοπισμό τέτοιων έργων κυρίως σε Δυτικές περιοχές του βυζαντινού κράτους, φαίνεται να υποδηλώνει επιρροή εκ της Εσπερίας, εμφανέστατη ούτως ή άλλως σε ποικίλες πτυχές του κοινωνικού βίου, εξαιρέτως στα χρόνια του Μανουήλ Β΄ Κομνηνού⁷⁸. Η πιθανότητα της επιδράσεως αυτής εντείνεται καθώς το ρεύμα της εκφραστικότητας στη μνημειακή ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων διασπείρεται στο γεωγραφικό «τόξο», το οποίο εκκινεί από τα νότια της Πελοποννήσου (Μορέας) και απολήγει στη Ρωσία, διά μέσου της Δυτικής Ελλάδας (Καστοριά), της νότιας Σερβίας (Αχρίδα) και Βουλγαρίας (Ιβανονο). Η περιφερειακή διασπορά του βυζαντινού εξπρεσιονισμού θέτει ζωτικής σημασίας ερωτήματα.

Το πρώτο εξ αυτών αφορά στην προέλευση του εξεταζόμενου ιδιώματος, καθώς αυτό ενδημεί, ως είπα, σε περιοχές με ισχυρή εκ της λατινικής Δύσεως επιρροή. Ωστόσο, στην ύστερη μεσαιωνική τέχνη της Δυτικής Ευρώπης δεν απαντά τέτοιου είδους ζωγραφική. Εκεί η θρησκευτική τέχνη, εξαιρουμένων των gargoyles⁷⁹, προσβλέπει όλο και πιο πολύ, ιδίως από τα τέλη του 13ου αιώνα και εφεξής, προς την ακριβή και λεπτομερή απόδοση της πραγματικότητας. Τα ιερά γεγονότα του παρελθόντος τοποθετούνται σε αληθοφανές εγκόσμιο πλαίσιο, προκειμένου να βιωθούν υπό του θεατή διά της προσομιώσεως⁸⁰. Η βιωματική προσέγγιση των θείων πραγμάτων, η οποία στη Δύση επιχειρείται κυρίως διά της αληθοφάνειας, στο Βυζάντιο συμβαίνει μέσω του εξπρεσιονισμού.

Επομένως, είναι μάλλον άγονο να αναζητά κανείς έξωθεν επιδράσεις στη διαμόρφωση των εκφραστικών τάσεων στην αυτοκρατορία της Κωνσταντινουπόλεως. Εάν, παρόλα αυτά, επιδρά η καλαισθησία των Δυτικών σε αυτήν των εξπρεσιονιστών ζωγράφων του Βυζαντίου τούτο θα μπορούσε να συμβεί σε δύο πεδία: στο πεδίο της τεχνικής και στο πεδίο της προσεγγίσεως της πραγματικότητας. Επί παραδείγματι στην Παναγία Μαυριώτισσα, στην Κουμπελίδικη Καστοριάς αλλά και στο Ρολόζκο απαντούν τρόποι, οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «σταυροφορικοί». Το ίδιο ισχύει για τον ένα εκ των δύο ζωγράφων της Μητροπόλεως του Μιστρά (α΄ φάση) και ίσως για το ζωγράφο των Αγίων Θεοδώρων. Παρά ταύτα οι τρόποι αυτοί δεν εφαρμόζονται με συνέπεια και δεν αλλοιώνουν το «βυζαντινό» χαρακτήρα των εικονογραφημένων αυτών συνόλων. Η προσέγγιση δε της ιστορίας και του επίγειου κόσμου πραγματοποιείται στο Βυζάντιο σε εντελώς άλλο κοσμοθεωρητικό πλαίσιο, παρότι ο στόχος της εν λόγω προσεγγίσεως είναι κοινός με αυτήν της Δυτικής εικαστικής παραγωγής.

Είναι λοιπόν προφανές ότι το εκφραστικό ρεύμα έχει γηγενή καταγωγή. Μολοντούτο στην

Κωνσταντινούπολη δεν σώζεται τίποτε σχετικό. Η εκ της πόλεως αυτής καταγωγή του Θεοφάνη του Έλληνα και του Μανουήλ Ευγενικού δεν υποδηλώνει απαραίτητως ότι η εκφραστική τέχνη έχει ως *natale solum* την πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους. Πλέον πειστική για το θέμα είναι η παρουσία εκφραστικών στοιχείων σε μνημεία και εικόνες που συνδέονται με τη χορηγία της ηγετικής και αριστοκρατικής τάξεως της Κωνσταντινουπόλεως, όπως οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στο Μιστρά και η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στο Μουσείο Hermitage. Παραμένει όμως το ερώτημα: ο Μανουήλ Καντακουζηνός και οι αξιωματούχοι Αλέξιος και Ιωάννης αποδέχονται τον εξπρεσιονισμό ως προϊόν του καλαισθητικού συρμού της Κωνσταντινουπόλεως ή ως τεχνοτροπικό δεδομένο των περιοχών όπου αυτοί ηγεμονεύουν;

Τα μετά το έτος 1150 δεδομένα προτείνουν ότι η καλαισθησία της ηγετικής τάξεως του Βυζαντίου, πολιτική και εκκλησιαστική, δεν ήταν ευνοϊκή έναντι των εκφραστικών τάσεων, εν αντιδιαστολή με τις αυστηρού ρυθμού και κλασικίζουσες. Υπογράμμισα ήδη ότι τα σωζόμενα εξπρεσιονιστικά μνημεία εντοπίζονται στην περιφέρεια της βυζαντινής επικράτειας, σε απόσταση «ασφαλείας» από την Κωνσταντινούπολη. Ελέχθη προς τούτοις πως η ζωγραφική στους Αγίους Αναργύρους και στο Κυρβίνο δεν θα τύχει διαδόσεως εκτός των ορίων της δυτικής Μείζονος Μακεδονίας. Το ίδιο ισχύει για το διάκοσμο της Μαυριώτισσας. Οι τοιχογραφίες του ναού των Αρχαγγέλων στην Κωστανιανή Θεσπρωτίας συνιστούν περιφερειακό φαινόμενο στις αρχές του 14ου αιώνα⁸¹. Η ζωγραφική της Οδηγίτριας δεν θα επαναληφθεί, παρότι επηρεάζει την τέχνη στο Μορέα. Ο ζωγράφος του Pločko δεν εργάζεται εκτός Αχρίδας. Ο γραπτός διάκοσμος στον Άγιο Παντελεήμονα Θεσσαλονίκης συνιστά επίσης μεμονωμένο φαινόμενο καθ' όν τρόπο και αυτός στη μονή Markon. Το ιδίωμα της τέχνης του Θεοφάνη του Έλληνα θα πραγματωθεί στη Ρωσία κυρίως. Στη συνάφεια αυτή αξίζει να σημειώσω και πάλιν ότι το εκφραστικό ιδίωμα συμφύρεται κατά κανόνα με το κλασικιστικό, ενίοτε δε και με αγροϊκές τάσεις (Μαυριώτισσα, Αγία Φωτεινή Βεροίας). Σπάνιες και μεμονωμένες είναι οι περιπτώσεις αυτοτελούς εκδηλώσεως του εξπρεσιονισμού, και αυτές όμως περιορίζονται στο χώρο της ευρύτερης Μακεδονίας (Κυρβίνο-Άγιοι Ανάργυροι, Μαυριώτισσα, Markon Manastir).

Η αρνητική αυτή στάση των Βυζαντινών έναντι του εκφραστικού ρεύματος θέτει πρόσθετα ερωτήματα. Καταρχάς είναι γνωστό πως η επίσημη καλαισθητική παιδεία στο Βυζάντιο είναι μονομερώς στραμμένη προς την αυστηρότητα, τον ιδεαλισμό και την ηρεμία της *κλασικής μορφής*. Τούτο δικαιολογεί σε μεγάλο βαθμό την αρνητική διάθεση έναντι «ακραίων» εκφραστικών τάσεων, αναιρετικών της κλασικίζουσας κουλτούρας. Η ερμηνεία όμως αυτή όχι μόνον δεν επαρκεί για την κατανόηση του φαινομένου, αλλά παραποιεί αυτό. Ο αμιγής εξπρεσιονισμός δεν «αγνοεί» μόνον την κλασική φόρμα, «αγνοεί» πολύ περισσότερο τις συμβάσεις και, επομένως, τον εκάστοτε εικαστικό συρμό. Τούτο διότι η εκφραστικότητα προϋποθέτει βούληση για ενεργητική και δημιουργική μετοχή στα ιστορούμενα «γεγονότα» και άρα ατομικότητα ισχυρή. Ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος επιχειρεί να ερμηνεύσει τα τεκταινόμενα, τα παρελθόντα και τα παρόντα, τόσον εκείνα που *γνωρίζει* όσον και εκείνα που *βλέπει*. Ως εκ τούτου, η εκφραστικότητα στα μεσαιωνικά χρόνια⁸² δεν αποτελεί ρεύμα, υπό τη στενή σημασία του όρου, αλλά προσωπική επιλογή. Η επιλογή αυτή δεν υποδεικνύει μόνον ιδιάζοντα τρόπο προσλήψεως και ερμηνείας της πραγματικότητας. Είναι επίσης ενδεικτική ατομικής οδού προς την κατεύθυνση της ενεργητικής βιώσεως, πραγμάτων και γεγονότων.

Είναι πρόδηλο ότι ο εγγενής αντικορροισμός των εξπρεσιονιστικών τάσεων στο Βυζάντιο δεν θα ήταν αρεστός στο πολιτικό και εκκλησιαστικό καθεστώς. Η Εκκλησία θα θέσει, ως φαίνεται, την αμιγώς εκφραστική ζωγραφική εκτός των ορίων της επίσημης τέχνης, επειδή ακριβώς εγκυμονεί ροπή προς τον ατομισμό και τη χειραφέτηση από τις «θεσμοθετημένες» νόρμες. Και έχει ήδη επισημανθεί πόσο σημαντική είναι για την αριστοκρατία του, ύστερου ιδίως, Βυζαντίου η συμβολική αξία της κλασικής *εδδηγίσεως* φόρμας. Ούτως οι αμιγείς εξπρεσιονιστικές και ρεαλιστικές τάσεις θα βρουν διέξοδο στην περιφέρεια, στα χρόνια της πολιτικής συρρικνώσεως και της οικονομικής εξασθενήσεως του κράτους της Κωνσταντινουπόλεως.

- ¹ Την *εξπρεσιονιστική* τάση στην ύστερη τέχνη του Βυζαντίου έχουν διερευνήσει και προσδιορίσει τόσο η D. Mouriki (1975) όσο και η S. Kalopissi-Verti (2006α). Βλ. επίσης T. Tsarevskaya, *Frescoes of the Church of St. Theodore Stratelates in Novgorod and the "Expressive" Trend in Late Palaeologan Art*, *The Byzantine World*, 451-66 (= στη ρωσική), όπου και βιβλιογραφία, κυρίως ρωσική.
- ² Βλ. Deliyanni-Dori 1990, 604-8. N. Drandakis, Σχεδίασμα καταλόγου των τοιχογραφημένων βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών της Λακωνίας, *ΛακΣπ* 13 (1996), 167-236.
- ³ Για τον Μανουήλ βλ. ενδεικτικώς Antwerp 1987, 327-9.
- ⁴ Για τον Μανουήλ βλ. Kalopisi 2006, 81, όπου και βιβλιογραφία. Πρβλ. επίσης Neciroğlu 2009, 235 κ.ε.. Για την οικοδομική ιστορία του ναού βλ. G. Marinou, Αγία Σοφία, *The Monuments of Mystras*, 155-74. Για τις τοιχογραφίες βλ. Millet 1910, πίν. 132-134. Dufrenne 1970. N. D. Drandakis, Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μιστρά, *ΕΕΦΣΠΑ* 28 (1979-1985), 460-89, όπου ο συγγραφέας συνδέει το ζωγράφο με την Κωνσταντινούπολη. Chatzidakis 1985, 70-1. Drandakis 1986, 641-2. Mouriki 1991. M. Emmanouil, Η Αγία Σοφία του Μιστρά. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα, στο A. Palíouras, A. Stavropoulou (eds.), *Μικτός Γαρίδης (1926-1996), Αφιέρωμα*, Ioannina 2003, τόμ. I, 153-98.
- ⁵ Για τους χορηγούς της Περιβλέπτου βλ. Kalopisi 2006b, 81. Επίσης M. Constandoudaki-Kitromilidou, Η Isabelle de Lusignan Καντακουζηνή και τα τιμαλφή της από τον Μυστρά στην Κρήτη, *Επιστημονικό Συμπόσιο στη Μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη Βυζαντινή Μάνη, Καραβοστασί Ουτίδου, 21-22 Ιουνίου 2008, Πρακτικά*, Sparta 2008-2009, 161-70. Για την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική της Περιβλέπτου βλ. A. Louvi, *L'architecture et la sculpture de la Périvleptos de Mistra* (PhD), Sorbonne 1980. G. Marinou, Μονή Περιβλέπτου, *The Monuments of Mystras*, 175-88. Για τις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου βλ. Millet 1910, πίν. 108-131. Xygoroulos 1957, 29-33. Dufrenne 1970, 13-18 και σποράδην. Chatzidakis 1980, 446-7. Ο ίδιος 1985, 77-89. Drandakis 1989, 643-4. Papamastorakis 2001, 12-3, πίν. 36-51 και σποράδην. Kalopisi-Verti 2006α, 188 και σποράδην. Η ίδια, *Mistra, A Fortified Late Byzantine Settlement*, *Heaven and Earth* 2013, 234-5, εικ. 207.
- ⁶ Chatzidakis 1985, εικ. 49, 46. M. Acheimastou-Potamianou 1994, αριθ. 151.
- ⁷ Chatzidakis 1985, εικ. 47.
- ⁸ Για τον Άγιο Χριστόφορο βλ. N. V. Drandakis, Αι τοιχογραφίες ναϊσκών του Μυστρά, *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953, Εδδηνικά*, Παράρτημα 7 (1955), τόμ. I, 154-78 (= Drandakis 2009, τόμ. III, 17-25). Chatzidakis 1985, 107. Drandakis 1990, 644-5.
- ⁹ Για το παρεκκλήσιο του Κυπριανού βλ. Millet 1910, πίν. 101-103. Chatzidakis 1985, 67. Mouriki 1978, 73. Drandakis 1989, 642-3. Kalopissi-Verti 2006α, 184.
- ¹⁰ Βλ. ενδεικτικώς Aspra-Vardavaki, Emmanouil 2005, εικ. 41 (Λουτρό), 46, 47, 54, 56, 58-61, 111, 118-121, 132.
- ¹¹ Η ζωγραφική του μνημείου δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Για το θέμα βλ. M. Kappas, G. Foustieris, Επανεξέταση δύο ναών του Σοφικού Κορινθίας, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 61-5, όπου σχολιάζεται η ζωγραφική του ναού.
- ¹² Ίσως αυτό να οφείλεται επίσης στην αλλοίωση των κλίδων σαρκόσ εξαιτίας της ποιότητας της ώχρας και του λευκού.
- ¹³ Για το ναό του Αγ. Παντελεήμονος βλ. Mouriki 1978, 59. A. Tsitouridou, *Zidno slikarstvo Svetog Panteleimona i Solunu*, *Zograf* 6 (1975), 14-20. Η ίδια 1987, 10. Kabouri-Vamvoukou, Papazotos 1985, 23. Djurić 1995, 71-2.
- ¹⁴ Στο ίδιο, εικ. 5 και 7 αντίστοιχα
- ¹⁵ Βλ. υποσημ. 11.
- ¹⁶ Για τα δύο αυτά μνημεία βλ. Tsigaridas 1999, 81-102 και 251-83 αντίστοιχα.
- ¹⁷ Για το ναό βλ. D. Mano-Zisi, Pološko, *Starinar* 3.6 (1931), 114-23. G. Babić, Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macedoine), *CabArch* 27 (1978), 163-78. Kyriakoudis 1987, σποράδην. Subotić 2001, 88-96. Kornakov 2006. J. Sisiou, Ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτζη στην Καστοριά και ο Άγιος Γεώργιος στο Pološko, *Niš i Vizantija* 9 (2011), 321-47. Pazaras 2013, 429-30 και σποράδην.
- ¹⁸ Για το θέμα βλ. C. Grozdanov, D. Čornakov, Les portraits historiques de l'église de Pološko I, *Zograf* 14 (1983), 60-7 (= στα σερβικά). Οι ίδιοι, Les portraits historiques de l'église de Pološko II, *Zograf* 15 (1984), 85-93 (= στα σερβικά).
- ¹⁹ Kornakov 2006, εικ. στη σ. 71.
- ²⁰ Στο ίδιο, εικ. στη σ. 80.
- ²¹ Στο ίδιο, εικ. στη σ. 84.
- ²² Στο ίδιο, εικ. στη σ. 85.
- ²³ Kyriakoudis 1987, 37. J. Sisiou, ό.π. υποσημ. 17, 321-47.
- ²⁴ Για τη μονή Markov βλ. L. Mirković, Ž. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad 1925. Djurić 1972, 131-60. Ο ίδιος 1974, 80-3. C. Grozdanov, *La peinture murale d'Obriid au XIVe siècle*, Ohrid 1980, 121-50. Ο ίδιος, Iz ikonografije Markovog manastira, *Zograf* 11 (1980), 83-93. S. Gabelić, A Local Painters Workshop from the Mid-Fourteenth Century. Dečani – Lesnovo – Mark's Monastery – Čelopek, στο V. J. Djurić (ed.), *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, Beograd 1989, 367-77 (= στα σερβικά). Gabelić 1991, 190-1. Z. Gavrilović, The Wall paintings of the Monastery of Marko, 1376-77, *Serbian Studies* 13 (1999), 145-59. Papamastorakis 2001, 32-3, 306 και σποράδην. C. Kopynovskij, E. Dinitrova, *Byzantine Macedonia, History of Art of Macedonia (9th-15th Century)*, Milano 2006, 202-6. C. Grozdanov, Les scenes de l'Acatiste de la Vierge nouvellement découvertes à Markov manastir, στο Ο ίδιος, *Zivopisot na Obridskaja arhiepiskopija, Studii*, Skopje 2007, 255-67. M. Raduiko, Specific Authorial Features and History of Art: The Frescoes of the Upper Bays of the Narthex and Porch of St. Sophia in Ohrid and the Wall paintings of Ohrid an the Neighboring Regions, *Zograf* 35 (2011), 155-83 και σποράδην (= στα σερβικά). M. Tomić-Djurić, The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: the Examples at Markov Manastir, *ZRBI* 49 (2012), 303-30. B. Cvetković, Sovereign Portraits at Markov Manastir Revisited, *Ikon* 5 (2012), 1-13. Vafeiadis 2014.
- ²⁵ Για τον Marko Kraljević βλ. ενδεικτικώς, G. Chr. Soulis, *The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and His Successors*, Athens 1995, ιδίως 93-7, όπου και βιβλιογραφία.
- ²⁶ Για το θέμα βλ. Vafeiadis 2014, 209-304.
- ²⁷ Djurić 1972, πίν. 4-6.
- ²⁸ Djurić 1972, 158, 160-1.
- ²⁹ Ο Djurić (ό.π.) χρονολογεί το παρεκκλήσιο στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.
- ³⁰ Για τα τρία μνημεία, ως έργο ενός εργαστηρίου βλ. Djurić 1975, 31-50. Πρβλ. Pazaras 2013, 420-36.

- ³¹ Για τον τελευταίο ναό βλ. Tsigaridas 1999, 211-50. Trifonova 2010.
- ³² Velmans 1965, εικ. 5. Για το Ivanovo βλ. A. Grabar, Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues, *Byzantion* 25-27 (1955-1957), 581-90. M. Bičev, *Stenopisite u Ivanovo*, Sofia 1965. Κυρίως Velmans 1965. Bakalova 1972, 62-3.
- ³³ Velmans 1965, εικ. 15, 16.
- ³⁴ Στο ίδιο, εικ. 4.
- ³⁵ Βλ. ενδεικτικά Tsarevskaya 2005. Η μελέτη καταλήγει σε αυθαίρετα συμπεράσματα.
- ³⁶ Για τον Κυπριανό και τον συνδεόμενο αυτόν ρωσικό βυζαντινισμό βλ. ενδεικτικώς J. Meyendorff, *Byzantium and the Rise of Russia. A Study of Byzantino-Russian Relations in the Fourteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, 200-25.
- ³⁷ Για τον Θεοφάνη τον Έλληνα βλ. Xygiopoulos 1957, 31-2. Lazarev 1968. G. Vzdornov, *Frescoes of Theophanes the Greek in the Church of the Savior of the Transfiguration in Novgorod*, Moscow 1976. M. Alpatov, *Theophanes the Greek*, Moscow 1990, 25-138. G. V. Popov, *Theophanes the Greek*, Moscow 2002, 5-21. Belting 1979, σποράδην. G. Ruzsa, Théofane le Grec et la peinture d'icônes russe, *ΔΧΑΕ* 11 (1982-1983), 27-36. J. Meyendorff, The Russian metropole: from Kiev to Moscow, στο A. Papadakis, *The Christian East and the Rise of the Papacy. The Church 1071-1453 A. D.*, St. Vladimir's Seminary Press 1994 (= στα ελληνικά, Athens 2003, 479-531, ιδίως 505 κ.ε.). Katsioti 1999, 331 και σποράδην. E. Deliyanni-Dori, The "Friends" of Theophanes the Greek in the Despotate of Morea, *Λαμπηδών*, τόμ. Ι, 193-204. Cormack 2010, 52-4, όπου ο ερευνητής συνδέει τον «εξεπρεσιονισμό» του Θεοφάνη με τις τοιχογραφίες στο Ivanovo, άποψη που στηρίζεται στην T. Velmans (1965) και στον A. Grabar (Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues, 1968, 841-46).
- ³⁸ Για τον Επιφάνιο και τη σχετική επιστολή βλ. Mango 1986, 256-8. J. Bortnes, *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography, (Slavica Norvegica V)*, Oslo 1988, 177-9. Πρβλ. και Cormack 1997, 67-71.
- ³⁹ Βλ. σχετικώς Tsarevskaya 2005.
- ⁴⁰ Επισημαίνεται ότι η σύγκριση με εικόνα και όχι τοιχογραφία της περιόδου οφείλεται στην απουσία του θέματος από τα σωζόμενα σύνολα, εξ όσων γνωρίζω. Για την εικόνα του Μουσείου των Αθηνών βλ. *The World of the Byzantine Museum*, αριθ. 127.
- ⁴¹ Για τη ζωγραφική στο Volotovo βλ. ενδεικτικώς M. V. Alpatov, *Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Poly, Moscow* 1977.
- ⁴² Στο ίδιο, εικ. 22-23.
- ⁴³ Για τη ζωγραφική στο Kovaliovo βλ. ενδεικτικώς S. Dimitrieva, The Depictions of Warrior Saints in frescoes of 1380 at the Church of the Holy Saviour in Kovaliovo: Whether Balkan Masters Painted the Novgorod Church?, *Zograf* 33 (2009), 121-35.
- ⁴⁴ Για τις εικόνες του Κρεμλίνου βλ. ενδεικτικώς Alpatov 1978, 16-18, πίν. 59, 61. G. Ruzsa, Théofane le Grec et la peinture d'icônes russe, *ΔΧΑΕ* 11 (1982-1983), 27-36.
- ⁴⁵ M. Borboudakis (ed.), *Οι Πύδες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσσία και την Εδδόδα*, (κατάλογος εκθέσεως), Athens 1994, αριθ. 4.
- ⁴⁶ D. I. Pallas, Ο ζωγράφος Ησαΐας, *Εδδηνικά* 12 (1951), 94-6 (= *Συναγωγή Μετετών Βυζαντινής Αρχαιοδοξίας. Τέχνη-Λατρεία-Κοινωνία*, Α', Athens 1987/88, 115-7. Kalopissi-Verti 1997, 157.
- ⁴⁷ Για την αποτοιχοισμένη αυτή τοιχογραφία βλ. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 46 (Y. Piatnitsky).
- ⁴⁸ Βλ. B. Todić, Le programme des frésques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Kkhobi (Géorgie), *Zograf* 20 (1989), 74-80.
- ⁴⁹ Για τις επιγραφές βλ. Kalopissi-Verti 1997, 144-5. Για τον Μανουήλ Ευγενικό βλ. I. Lordkipanidze, La peinture de Tsalendjkha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos, *IIe Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, 1-16. Belting 1979. Mouriki 1981, 749-51. T. Velmans, Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzikhia. Quelques schemas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié, *CabArch* 36 (1988), 137-59. I. Lordkipanidze, *Rospis' n Calendžicha*, Tbilisi 1992. Kalopissi-Verti 2006a, 183-4. I. Lordkipanidze, M. Jaujelia, *Tsalenjikha, Wall Paintings in the Saviour's Church*, Tbilisi 2011.
- ⁵⁰ I. Lordkipanidze, M. Jaujelia, ό.π., εικ. 28, 29.
- ⁵¹ Για τους κτήτορες βλ. Oikonomides 1996. Kalopissi-Verti 1996, 336-67. K. Chrysochoides, Οι κτήτορες και η ίδρυση της μονής, *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, 17-8. Papamastorakis 1998, 10-12. Kalopissi-Verti 2006, 83.
- ⁵² Για την επιγραφή βλ. Kazanaki-Lappa 2014, 322.
- ⁵³ Για την εικόνα βλ. P. Lemerle, Sur la date d'une icône byzantine, *CabArch* 2 (1947), 129-32. Xygiopoulos 1957, 19-20. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, 325-6, εικ. 281-284. Papamastorakis 1998, 43-4, 50. Cutler 2004, 40-2. Vafeiadis 2015.
- ⁵⁴ Για την εικόνα της Βέροιας βλ. Papazotos 1995, 51, πίν. 33-34.
- ⁵⁵ Για την εικόνα βλ. ενδεικτικώς Acheimastou-Potamianou 1998, 15. *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 64 (M. Acheimastou-Potamianou). Πρβλ. I. Bentchev, Zu einer bedeutenden kretischen Hodegetria-Ikone, *Griechische Ikonen*, 33-44. Κυρίως Vafeiadis 2010a, 143-209 και σποράδην. Vafeiadis 2015.
- ⁵⁶ Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 15, εικ. στη σ. 63.
- ⁵⁷ Για τις εικόνες βλ. Acheimastou-Potamianou 1998, αριθ. 14, 22.
- ⁵⁸ Για τις μορφές του Χριστού και του Ιωάννη του Θεολόγου βλ. H. D. Bakirtzis, *Θησαυροί της Λέσβου. Εικόνες Εκκλησιαστικού Βυζαντινού Μουσείου Μυτιλήνης*, Mytilene 1989, αριθ. 2 και 4, όπου ο συγγραφέας χρονολογεί τη μορφή του Χριστού στο 14ο, ενώ τη μορφή του Ιωάννη στο β' μισό του 15ου αιώνα. Βλ. επίσης Acheimastou-Potamianou, Comments on the Bilateral Icon from Mytilini, *ZRBI* 44 (2007), 473-80.
- ⁵⁹ V. J. Djurić, Über den Cin von Chilandar, *BZ* 53 (1960), 333-51. Vokotopoulos 1995, αριθ. 118-122.
- ⁶⁰ Για τις δύο εικόνες βλ. Tsigaridas 2004, 27-8, εικ. 2-3. Vafeiadis 2010a, εικ. 1, πίν. 1.
- ⁶¹ Για την εικόνα βλ. Tsigaridas 2004, 28-31, εικ. 4-5.
- ⁶² Βλ. σχετικώς *Affreschi e icone*, αριθ. 33 (M. Acheimastou-Potamianou). *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αριθ. 80 (M. Acheimastou-Potamianou). *Μήτηρ Θεού*, αριθ. 66 (A. Katsioti). A. Katsioti, The Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas in Rhodes Reconsidered: Its Influence on the Art of the Dodecanese in the Fifteenth Century, *Griechische Ikonen*, 139-52.
- ⁶³ Για τις εικόνες βλ. E. Tsigaridas, Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, *Μακεδονικά* 18 (1978), 181-204. *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.19-2.20 (E. Tsigaridas). M. Acheimastou-Potamianou, Παρατηρήσεις σε δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 309-16. Papamastorakis 1998, 48-70,

- εικ. 21-28. Vafeiadis 2010a, 99-103 (για τον Χριστό Παντοκράτορα). Vafeiadis 2015.
- ⁶⁴ Για την εικόνα της μονής Χιλανδαρίου βλ. Petković 1997, 33, εικ. στη σ. 105 (Χρονολόγηση περί το 1400).
- ⁶⁵ *Treasures from Mount Athos*, αριθ. 2.21-2.27 (E. Tsigaridas). Tsigaridas 2004, 25-7, εικ. 1.
- ⁶⁶ Για την εικόνα της μονής Χιλανδαρίου βλ. Petković 1997, 30, εικ. στις σσ. 96-7.
- ⁶⁷ Για την εικόνα της Κέρκυρας βλ. Vokotopoulos 1990, αριθ. 1.
- ⁶⁸ Για το σύνολο αυτό βλ. κυρίως Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 22-27.
- ⁶⁹ O. Popova, *The Icon of Christ Pantocrator in the Byzantine Museum, Athens, and Byzantine Art of the Second Quarter of the Fourteenth Century*, *Byzantine Icons*, 117-23. Για τη δεύτερη εικόνα βλ. *The World of the Byzantine Museum*, αριθ. 196.
- ⁷⁰ Για την εικόνα της Βέροιας βλ. Papazotos 1995, 61-2, πίν. 72-73. Για την εικόνα της μονής Βατοπαιδίου βλ. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida 2006, αριθ. 37.
- ⁷¹ Η εικόνα είναι εν μέρει ανακαινισμένη. Βλ. σχετικά Kalopissi-Verti 2006, 83. Tsigaridas, Loverdou-Tsigarida, 2006, 213-4, αριθ. 52. N. Melvani, Ο δεσπότης Θεσσαλονίκης Ανδρόνικος Παλαιολόγος και το Άγιον Όρος, *Το Άγιον Όρος στο 15ο και 16ο αιώνα*, 420-1, εικ.1.
- ⁷² Για την εικόνα της Πάτμου βλ. Chatzidakis 1977, 85, αριθ. 35, πίν. 31, 96. Ο ίδιος 1988, 109-10, εικ. 7-8.
- ⁷³ Για την εικόνα και το ζωγράφο Μακάριο βλ. P. Miliković-Pepk, *Sur les peintures le métropolitain Jovan et l'hiéromoine Makarije, L'école de la Morava*, 239-46 (= στα σερβικά). Subotić 1980, 195-7, 214-5. Balabanov 1995, 162-70, εικ. 152. Miliković-Pepk 2001, 18-20, 58-9, 70. Popovska-Korobar 2004, αριθ. 11. *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 92 (V. Popovska-Korobar), όπου και πλήρης βιβλιογραφία.
- ⁷⁴ Βλ. Miliković-Pepk, ό.π.
- ⁷⁵ Για το θέμα βλ. S. Papadaki-Oekland, Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298, *ΔΧΑΕ* 8 (1975-1976), 29-50, πίν. 14-39.
- ⁷⁶ Ένα ακόμη δείγμα είναι ο με αριθμό 50 κώδικας της μονής Σταυρονικήτα, ο οποίος παραδίδει το κείμενο του Ιωάννου Σχολαστικού, με τίτλο «Κλίμακα των Αρετών». Βλ. Belting 1970, 16. Buchthal 1975, 157. Για τα χειρόγραφα που παραδίδουν την «Κλίμακα» βλ. R. Martin, *The Illumination of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, σποράδην.
- ⁷⁷ Βλ. ενδεικτικώς Kazdan, Wharton Epstein 1985. Cutler 2004.
- ⁷⁸ Βλ. ενδεικτικώς Magdalino 1983. Angold 1995.
- ⁷⁹ Για τα Gargoyles βλ. ενδεικτικώς τη θεμελιώδη μελέτη του L. Burbank Bridaham, *Gargoyles, Chimères, and the Grotesque in French Gothic Sculpture* (με εισαγωγή του R. Adams Cram), New York 1930. Βλ. επίσης M. Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago 2009, με βιβλιογραφία.
- ⁸⁰ Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς τις εξαίρετες μελέτες στο G. Einaudi (ed.), *Storia dell'Arte Italiana*, vols 2, Rome 1979 (= English translation, Cambridge 1994), στο *Medieval and Renaissance Art* και στο *A Companion to Medieval Art*.
- ⁸¹ Για τις τοιχογραφίες στην Κωστανίανη βλ. ενδεικτικώς Fundić 2013a, 197-208, 373-82. Ορθώς η ερευνήτρια συσχετίζει τις τοιχογραφίες αυτές με το διάκοσμο της Παναγίας Βελλάς.
- ⁸² Εξ όσων γνωρίζω, δεν υπάρχει συνολική μελέτη για το μεσαιωνικό εξπρεσιονισμό.

ΣΥΝΟΨΗ: ΥΣΤΕΡΗ BYZANTINΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ – ΥΣΤΕΡΗ BYZANTINΗ *VISIO MUNDI*

Το τέλος της περιόδου των Κομνηνών και των Αγγέλων αυτοκρατόρων θα συμπέσει όχι μόνον με τη λατινική κατάκτηση της Κωνσταντινουπόλεως (*annus horribilis* 1204), και κατ' επέκταση με την απαρχή βαθύτερου πολιτισμικού συγχρωτισμού με τη Δυτική Ευρώπη, αλλά και με σημαντική εξέλιξη στη γηγενή τέχνη: την ανακεφαλαίωση και αναδόμηση της ζωγραφικής του Βυζαντίου, προς την κατεύθυνση της χειραφετήσεως από τον πρωτίστως «διακοσμητικό», στο Μεσαίωνα, ρόλο των μορφών και τη *σημειακή* τους λειτουργία¹.

Είναι δε άξιο αναφοράς ότι η χειραφέτηση αυτή πραγματώνεται εντός των ορίων «παράδοξης» εικαστικής συμφωνίας, δηλωτικής του οντολογικού και καλαισθητικού δυϊσμού των Βυζαντινών: στη σύμπτωση μιας πολύτροπης αναφοράς στην *κλασική φόρμα*, η οποία αφορά στο υπερβατικό και την καθολικότητα της ιδέας, με τη βούληση για *έκφραση*, η οποία αφορά στην ατομικότητα και τις συναισθηματικές, άρα «επίγειες», συντεταγμένες². Ωστόσο, έχω ήδη επισημάνει πως η εξέλιξη αυτή δεν συνδέεται με κάποιου είδους ροπή προς τη μίμηση και παρατήρηση της φύσεως, όπως αυτή κατανοείται από τους καλλιτέχνες της περιόδου της Αναγεννήσεως. Για το λόγο αυτό η αληθοφάνεια στην τέχνη των Κομνηνών και αργότερα των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων αφορά μάλλον στο *νουν* και το *δῶρο*, παρά στους *οφθαλμούς*. Δεν έχει αναδρομικό χαρακτήρα, υπό την έννοια της καθολικής επιστροφής στις αξίες της τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας³. Ελάχιστα δε οφείλει σε εξωγενείς παράγοντες, παρότι βαίνει παράλληλα με τις ομοίου λόγου τάσεις του δυτικοευρωπαϊκού Duecento.

Θα επιθυμούσα επίσης να υπογραμμίσω πως η εξέλιξη, για την οποία γίνεται λόγος εδώ, δεν είναι ευθύγραμμη και αδιατάρακτη και ούτε συνεπής. Βεβαίως, είναι αληθές ότι η εξέταση της τέχνης στην επικράτεια του όψιμου Βυζαντινού κράτους αλλά και στο ευρύτερο γεωγραφικό και πολιτικό περιβάλλον, στο οποίο η βυζαντινή κουλτούρα θα ασκήσει καταλυτική επιρροή μέχρι και το 14ο αιώνα, υποδεικνύει ανοδική πορεία. Λόγου χάριν, οι καλλιτεχνικοί τρόποι του 11ου – 12ου αιώνα εκλείπουν βαθμιαίως στα προϊόντα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας του 13ου. Περί το 1300 εμφανίζεται ιδίωμα, το οποίο καίτοι παραπέμπει σε παλαιότερα μοτίβα, έχει αυτοτελή και πρωτότυπο χαρακτήρα. Η εξπρεσιονιστική ζωγραφική στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα φέρει γνωρίσματα διόλου εμφανή σε παλαιότερη εποχή.

Εντούτοις, η ευθύγραμμη, εκ πρώτης όψεως, αυτή πορεία διακόπτεται από χάσματα συντηρητικών αναδρομών αλλά και από έκτακτες ποιοτικές κορυφώσεις, δίχως συνέχεια ή και οριζόντια διασπορά. Κατά τόπους και κατά μακρές χρονικές περιόδους παρατηρείται στασιμότητα και εμμονή σε παρωχημένα ιδιώματα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση έργων της νοτίου Ιταλίας, της νοτίου Βαλκανικής (Μάνη, Κήθυρα κ.α.), της Κύπρου και της Μικράς Ασίας, τα οποία διατηρούν, σε διαφορετικό βεβαίως βαθμό, την κομνηνική παράδοση έως και το 15ο αιώνα. Άλλα εικαστικά σύνολα ή τοπικά ρεύματα όχι μόνον παραμένουν ανεξέλικτα, αλλά τρέπονται προς τα οπίσω, όπως οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιάνα Μάνης και των Αρχαγγέλων στην Κωστανιανή της Ηπείρου (αρχές 14ου αι.). Ορισμένα άλλα υιοθετούν μεν επιτεύγματα και τρόπους, εφαρμόσιμους στα λαμπρά μνημεία εκάστης περιόδου, κινούνται όμως σε «οριζόντια» κατεύθυνση, εξαντλώντας δηλαδή τις εικαστικές δυνατότητες της εποχής, όπως τα ψηφιδωτά της νορμανδικής Σικελίας, οι τοιχογραφίες της Μπτροπόλεως του Μιστρά και αυτές στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος.

Σημαντικότερη όμως κρίνεται η περίπτωση των εικαστικών εκείνων έργων, τα οποία, λόγω της υψηλής τους ποιότητας και των εκφραστικών τους αρετών, συνιστούν σταθμό στην εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής. Οι αριστουργηματικές μικρογραφίες του Μηνολογίου της Συλλογής Walter (MS. W.521) στη Βαλτιμόρη (1034-1041)⁴, τα ψηφιδωτά της μονής Δαφνίου (1100;), η εικόνα της μονής Σινά με την Παναγία Κυκκώτισσα και το Άνωθεν οι Προφύται (μέσα 12ου αι.), οι τοιχογραφίες του Κουρβινόνο (1191), της Mileševa (1220-1234) και αυτές της μονής Σοροζάνι (1263-1268), η αμφιπρόσωπη εικόνα της μονής Χιλανδαρίου (δ' τέταρτο 13ου αι.), οι μικρογραφίες του υπ' αριθμόν 5 κώδικα της μονής Ιβήρων (β' μισό 13ου αι.), ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1295/6), οι ψηφιδωτές εικόνες της μονής Ξενοφώντος (περί το 1300), η ψηφιδωτή Δέηση στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως (1303-1309;), οι τοιχογραφίες του εξπρεσιονιστή ζωγράφου στη μονή Βατοπαιδίου (1312) και αυτές της Οδηγήτριας στο Μιστρά (1322), ο Χριστός στην εικόνα του Hermitage (1363), οι τοιχογραφίες και οι εικόνες της μονής Markon (1371-1375) και τέλος οι τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Έλληνα στο Novgorod (1378) συνιστούν ανεπανάληπτα και μεμονωμένα, ως προς την ποιότητα και τις προθέσεις, καλλιτεχνήματα.

Τα ανωτέρω αριστουργήματα αποτελούν κατ' ουσία *unicum*, καθώς η σχέση τους με τα τεκταινόμενα της εποχής είναι αμελητέα. Τούτα όχι μόνον υπερβαίνουν κατά πολύ τα δεδομένα εκάστης περιόδου, αλλά και αποκλίνουν αρκούτως από τη δεσποτεία της παραδόσεως. Πρόκειται για εξαισία έργα μεγαλοφυών ανδρών, οι οποίοι έχουν την ικανότητα να συλλέγουν τα μορφικά αγαθά τους από το σωρό των φθαρτών και πολυκαιρισμένων, και να τους δίνουν νέα υπόσταση και διάρκεια⁵. Και είναι η κινητήρια δύναμη των έργων αυτών υπεύθυνη για την εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η δυναμική τους αυτή, που ασφαλώς υπόκειται σε διαβάθμιση, πρέπει να αποδοθεί κυρίως στο δημιουργό, και μόνον εκ πλαγίου στο χορηγό και το ευνοϊκό ιστορικό πλαίσιο.

Εν τέλει η εξέλιξη, η οποία παρατηρείται στη ζωγραφική του Βυζαντίου, εντός και εκτός των συνόρων αυτού, διόλου μονοσήμαντη είναι και δεν αφορά στο σύνολο των εικαστικών έργων. Όπως η Ιστορία και η ίδια η εγκόσμια πραγματικότητα, ούτω και η εξέλιξη της τέχνης είναι σύνθετη, πολυεπίπεδη και πολυμορφική.

Η ανανέωση που κομίζει η περαιτέρω απομάκρυνση από την *εμβληματική* φόρμα της μνημειακής ζωγραφικής του 11ου και πρώιμου 12ου αιώνα εκδηλώνεται στο έργο των συνεργείων εκείνων, τα οποία θα ιστορήσουν αριστοκρατικής χορηγίας μνημεία, κυρίως στη γεωγραφική ζώνη που περιλαμβάνει την Παλαιά Σερβία και τη Μείζονα Μακεδονία (Nerezi, ναός Σωτήρος στο Χορτιάτη, Studenica, Mileševa) αλλά και τη μονή Σινά. Στα εικαστικά αυτά έργα έκδηλη είναι η επιθυμία για αντιμετώπιση νέων αισθητικών προκλήσεων, εν μέρει σχετικών με την απόδοση της φυσικής και συναισθηματικής πραγματικότητας.

Είναι αληθές, ωστόσο, πως ακόμη και στα έργα τέχνης των μέσων δεκαετιών του 13ου αιώνα παραμένουν σε ισχύ στοιχεία της εμβληματικής τυπολογίας των εικονογραφικών θεμάτων όσον και τρόποι της περιόδου των Κομνηνών. Τα συντηρητικά, για το 13ο αιώνα, στοιχεία αφορούν κυρίως α) στη σύνθεση, ως διοδιάστατη σύνταξη των μορφικών δεδομένων, β) στην περιγραφή των επιμέρους στοιχείων των μορφών, γ) στην αυτοτέλεια του φωτός και της σκιάς, εν σχέση με τη δομή σωμάτων και αντικειμένων και δ) στην απουσία οργανικής συνοχής στα μέρη. Παρά ταύτα, στην υψηλών αξιώσεων ζωγραφική της περιόδου ο ρόλος της γραμμής, ως μέσου συγκροτήσεως της μορφής, υποβαθμίζεται. Το σχέδιο λαμβάνει πλέον υπόψη τη φυσική δομή των ανθρώπινων σωμάτων και τις αναλογίες⁶. Οι πυκνώσεις υποβάλλουν αίσθηση όγκου και κινήσεως, είναι δε αμέσως εξαρτημένες εκ της δομής του σώματος. Τα πρόσωπα είναι αληθοφανή, παρά την απουσία προσωπογραφικής βουλήσεως. Τα στοιχεία του βάθους, κτήρια και φυσικό τοπίο, αποκτούν βαθμιαίως υπόσταση και σχέση εξαρτήσεως με τις μορφές⁷.

Οι ανωτέρω τάσεις θα κυριαρχήσουν στη Βαλκανική, στα επαρχιακά δε μνημεία ως το τέλος του Βυζαντίου. Όμως, αμέσως μετά την άνοδο του Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου στην εξουσία (1282) η Κωνσταντινούπολη, ως κέντρο παραγωγής πολιτισμού και τέχνης, «ανακάμπτει» δυναμικά στο

καλλιτεχνικό προσκήνιο. Η πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους και τα πολιτικά κέντρα της ισχυρής πλέον επικράτειάς του θα γνωρίσουν την ακμή της τέχνης και την ποιοτική της αναβάθμιση. Εκτός της επικράτειας αυτής, η εν λόγω ακμή θα εκφραστεί επίσης σε ευρύ κώνο γεωγραφικής διασποράς, ο οποίος περιλαμβάνει χώρες όπως η Ιταλία και η Σλοβενία, η Ρωσία και η Αρμενία, η Παλαιστίνη και το Ιράν αλλά και η Αίγυπτος.

Στα θρησκευτικά έργα της περιόδου του Ανδρόνικου Β΄ προκαλεί εντύπωση και θαυμασμό η αλματώδης εξέλιξη που έχει επιτευχθεί καθώς και οι καινοτομίες, οι οποίες απαντούν στα περισσότερα εξ αυτών. Η αρτιότητα του σχεδίου, η απουσία καλλιγραφικής διαπλοκής, η έμφαση, σε ορισμένες περιπτώσεις, στην κατά λόγο απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών, η πληθωρικότητα των σωμάτων και η έκτασή τους στο χώρο, η πλαστικότητα των πτυχώσεων, η ανάδειξη και διαχείριση του όγκου και της σωματικότητας μέσω της φωτοσκίασεως, έστω και με τρόπο συμβατικό, και τέλος η ευγένεια και η εκλέπτυνση, την οποία τα έργα αυτά εκδηλώνουν, καθιστούν αδιαμφισβήτητο το γεγονός των αξιοσημείωτων δυνατοτήτων πολλών ζωγράφων της εποχής αλλά και τις εξευγενισμένες και λεπταίσθητες προτιμήσεις του λόγιου κοινού.

Την ανανεωτική ορμή της μνημοπολιτικής ζωγραφικής της περιόδου του βασιλιά Ανδρόνικου θα πραγματώσουν με τρόπο ιδιαίτερο τρεις κύριες και οργανικώς συνδεδεμένες «σχολές» τέχνης: «της Θεσσαλονίκης», «της Κωνσταντινουπόλεως» και «του Μιστρά». Οι ζωγράφοι των τριών τούτων παραλλαγών της μνημοπολιτικής τέχνης θα παρακάμψουν την αρκούντως εμβληματική εικονογραφία της παλαιότερης περιόδου, δίδοντας ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην αφήγηση, όπως ακριβώς θα συμβεί και στη Δύση, στο έργο των ζωγράφων της Σιέννας, λόγου χάριν⁸. Στα μεγάλα ιδίως μνημεία οι βιβλικές σκηνές αυξάνονται από την εισαγωγή δευτερευόντων επεισοδίων, εις βάρος τόσο της νοηματικής σαφήνειας και της συμμετρικής δομής του διακόσμου όσον και εις βάρος της αρμονίας με το αρχιτεκτόνημα. Εισάγεται δε στις σκηνές πλήθος ανθρώπινων μορφών, που στόχο έχει να ενισχύσει την αλήθεια, τη σπουδαιότητα και τη βίωση του ιστορούμενου γεγονότος, μέσω εκφραστικών χειρονομιών και μορφασμών. Η στροφή τούτη προς την εξιστόρηση, και άρα προς τη βιωματική προσέγγιση των πραγμάτων, συναρτάται αμέσως με ανάλογη στροφή στην απόδοση της φόρμας. Η νεοπρεπής τούτη διαχείριση φαίνεται να αφορά στην εξοικείωση με τη φύση, εφόσον οι μορφές αποκτούν αισθητό όγκο και αληθοφάνεια. Πρόκειται όμως για προσέγγιση έμμεση και *διαμεσοδαβημένη*, χαρακτηριστικώς μεσαιωνικής, η οποία αγνοεί την όραση, ως πρωτουργό αξία της αισθητικής πράξεως, ως ήδη έχω τονίσει.

Παρά ταύτα, οι ικανότητες και οι καινοτομίες των ηγετών της «σχολής της Θεσσαλονίκης» - γνωστή στην έρευνα ως «βαριά» ή «ογκηρή» τεχνοτροπία - είναι όντως άξιες λόγου. Ως προς την απόδοση του χώρου, οι ζωγράφοι της «σχολής» επιχειρούν πρωτότυπες «λύσεις» ή αναδιατυπώσεις παλαιότερων τρόπων. Ενίοτε ο χώρος φαίνεται να εκτείνεται σε βάθος, ασαφών διαστάσεων, ωστόσο. Τούτο συμβαίνει είτε με τις διαγώνιες γραμμές της συνθέσεως, είτε με την πρόσφορη εκμετάλλευση των επιφανειών του κτηρίου (Αχρίδα) είτε με αυξομείωση της κλίμακας των μορφών είτε, τέλος, με την εγκάρσια (= καθ' ύψος) προς το θεατή «κατάτμηση» του χώρου σε ζώνες εδάφους (Πρωτάτο). Παραδόξως η αξονομετρία των γραπτών κτηρίων δεν προσθέτει τίποτε προς την κατεύθυνση αυτή. Αξιοσημείωτη είναι πάντως η τάση για οργανική ένταξη των μορφών στο χώρο δράσεώς τους, διά μέσου συστροφών, χιασμών και εκτάσεων των μελών τους (καθολικό μονής Βατοπεδίου). Η απόδοση της κινήσεως και στάσεως των ιερών μορφών εξελίσσεται προς την κατεύθυνση του τυπολογικού πλουτισμού και της απελευθερώσεως από τα εν γένει στατικά σχήματα της παλαιότερης περιόδου.

Ως προς τη σύνθεση, θα έλεγα πως η γεωμετρική σύνταξη εκάστης παραστάσεως αλλά και του συνόλου αυτών δεν απασχολεί αρκούντως τους ζωγράφους της εν λόγω «σχολής». Εάν εξαιρέσει κανείς τις παραστάσεις εκείνες, των οποίων η τυπολογία είναι ούτως ή άλλως δομημένη συμμετρικώς (Σταύρωση, Μεταμόρφωση κ.α.), αλλά και την εξ ανάγκης παρατακτική διάταξη των μεμονωμένων μορφών, ουδέν υποδεικνύει τη βούληση των καλλιτεχνών για απόλυτη συμμετρία στη σύνθεση και για οργάνωση σε κανάβο αυστηρό. Ας προσάγω ένα παράδειγμα. Στην παράσταση της Βαπτίσεως

στο ναό του Σωτήρος στη Βέροια ο Καλλιέργης ακολουθεί την εικονογραφική πεπατημένη. Ο γυμνός Χριστός ορίζει τον κυρίαρχο κατακόρυφο άξονα. Εννοείται πως η αξονική αυτή διάταξη επιβάλλει τη συμμετρική και ισόρροπη οργάνωση των υπολοίπων μορφών, εκατέρωθεν του Χριστού. Εντούτοις, ο ζωγράφος σχεδιάζει τέσσερις μορφές αγγέλων στα δεξιά, και μάλιστα σε συμπαγή όμιλο, ενώ στα αριστερά τοποθετείται μόνον ο Ιωάννης ο Βαπτιστής, και μάλιστα ψηλότερα όλων των άλλων μορφών. Καίτοι η διαγώνια τούτη διάταξη τέμνει τον προς την αντίθετη κατεύθυνση άξονα του ποταμού, η σύνθεση «κλίνει» προς τα δεξιά. Η εξισορροπτική λύση μιας ρωπογραφικής ίσως λεπτομέρειας στην κάτω αριστερή γωνία της παραστάσεως, όπως αυτή στο Πρωτάτο, με τα παιδιά τα οποία χορεύουν σε γεφύρι (εικ. 1), του διαφεύγει.

Η ανθρώπινη μορφή στα έργα της «σχολής της Θεσσαλονίκης», πλιν των τοιχογραφιών του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου του καθολικού της μονής Βατοπεδίου, αποδίδεται ως οντότητα «ημικυλινδρικής» διατομής, στα όρια της οποίας αυτή περατώνεται. Μάλιστα η περάτωση αυτή απομονώνει τη μορφή από το χώρο, παρότι μοιάζει στερεομετρικά δομημένη. Τα μέρη της ανθρώπινης μορφής συνέχονται μεταξύ τους, στη βάση αρμογής εσωτερικής. Οι ζωγράφοι αντιλαμβάνονται το χρώμα βάσεως (προπλασμό) ως αναγκαία συνθήκη για την οριοθέτηση της δομής του προσώπου. Ο προπλασμός λειτουργεί ως περίγραμμα φωτεινής κηλίδας, άλλοτε όμως δίνει την εντύπωση προσπίπτουσας σκιάς. Πάντοτε όμως καλύπτει μικρή έκταση σε σχέση με τα σαρκώματα. Η καμπυλότητα των σαρκωμάτων υλοποιείται με τονική διαβάθμιση. Άρα είναι μόνον η φωτισμένη περιοχή της φόρμας, η οποία ορίζει τον όγκο και τη δομή της, για αυτό και το σάρκωμα εκτείνεται σε όλη σχεδόν τη διαθέσιμη επιφάνεια. Όπως και στο έργο του σπουδαιότερου φλωρεντινού ζωγράφου της περιόδου, του Giotto di Bondone (ca. 1266-1337)⁹, η διαχείριση του σκιοφωτισμού είναι αποσπασματική ως επί το πολύ, δεν αφορά στο σύνολο, αλλά στις επιμέρους μορφές. Ωστόσο, στα έργα της «σχολής της Θεσσαλονίκης» εναργέστερη είναι τώρα η δήλωση του φωτός και της ροής του. Η ένταση και η σαφήνεια των περιγραμμάτων αμβλύνεται, σε αρμονία με τα υδαρή θερμά υποσκιάσματα και τα ήπια περάσματα προς τη σκιά. Επιπλέον, τα περιγράμματα ενσωματώνονται τη φόρμα, ως τα σκιασμένα επίπεδα αυτής.

Όσον αφορά στα επιτεύγματα της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», ειδικότερα σε όσα τη διακρίνουν από αυτήν της «Θεσσαλονίκης», τούτα εκφράζονται σε ικανό αριθμό μνημειακών και μη έργων, όπως η Δέηση στο υπερώο της Αγίας Σοφίας (εικ. 161), ο διάκοσμος του καθολικού της μονής της Χώρας (εικ. 164γ, 173-178) και η αγιορείτικη εικόνα με τη Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων στο Μουσείο Καλών Τεχνών Pushkin (εικ. 194). Στα εν λόγω σύνολα η απόδοση του χώρου και βεβαίως της συνθέσεως δεν παρουσιάζει αξιόλογη μεταβολή, μολοντί σε μεμονωμένες περιπτώσεις απαντούν άξιες λόγου επινοήσεις. Παρόλα αυτά, εκδηλώνεται βούληση για συνάφεια και ισοδυναμία μορφής και χώρου διά μέσου του χρώματος, ήτοι διά μέσου κοινής χρωματικής βάσεως και τονικότητας των επιμέρους στοιχείων. Η εικαστική αυτή πρακτική αποτελεί πρωτοτυπία της περιόδου, διά τούτο και θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τη μεταγενέστερη τέχνη. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει ότι σε παλαιότερες εποχές δεν εκφράζεται συνάφεια μορφών και χώρου. Απλώς τώρα η συνάφεια αυτή δεν είναι αποτέλεσμα του «διακοσμητικού» χαρακτήρα και ρόλου των εικονιζόμενων μορφών, αλλά συνέπεια της χρωματικής ομοιογένειας.

Εκτός της ανωτέρω επινοήσεως, η «σχολή της Κωνσταντινουπόλεως» θα σημειώσει ορισμένες επίσης, οι οποίες όμως αφορούν στην ανθρώπινη μορφή. Στη ζωγραφική των εργαστηρίων της Βασιλεύουσας κυριαρχεί, ακόμη μια φορά, η «κλειστή» φόρμα, η αβρότητα στο πλάσιμο των όγκων και ο περιορισμός των εκφραστικών χειρονομιών και κινήσεων, παρά τους πολλαπλούς χιασμούς που απαντούν στα έργα της «σχολής». Λαμπρή εξέλιξη συνιστά η περαιτέρω αμβλυνση της περιγραφικής λειτουργίας γραμμών και επιπέδων και μάλιστα η κατά τρόπον αληθή ανάδειξη του ανάγλυφου, σε συνδυασμό με τη βαθμιαία προσέγγιση του φωτός, ως οντότητας ανεξάρτητης από τη μορφή. Ήδη στο ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας, το *opus magnum* των αρχών του 14ου αιώνα, η σκίαση αποκτά υπόσταση, καθώς τοποθετείται στα πρόσφορα σημεία, οργανικώς ενσωματωμένη σε αυτά.

Εν σχέση με τα ιδιώματα των δύο εξετασθέντων «σχολών», αυτή «του Μιστρά» εκδηλώνει σημαντική υφολογική κινητικότητα, εντός των ορίων του μητροπολιτικού κλασικισμού της εποχής του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Στο διάκοσμο του κυρίως ναού, της στοάς και του παρεκκλησίου των «Χρυσόβουλων» στο καθολικό της Παναγίας Οδηγήτριας (εικ. 202, 201, 203, 207) το εκλεπτυσμένο ακαδημαϊκό ύφος της «σχολής της Κωνσταντινουπόλεως» ωθείται προς την κατεύθυνση του εξπρεσιονισμού. Με τούτο εννοώ πως η «κλειστή» φόρμα και ο αυστηρός ρυθμός, ο οποίος χαρακτηρίζει κατεξοχήν τα έργα της Βασιλεύουσας, αποκτούν εκφραστικό ρόλο διά μέσου της κινήσεως και του φωτός. Η εν λόγω επιλογή αποσκοπεί σαφώς στη συγκίνηση και στη βιωματική οικείωση των εικονιζόμενων γεγονότων.

Η εμπλοκή των συναισθημάτων του θεατή και η ταύτισή του με όσα διαδραματίζονται «ενώπιον» του - σε φαντασιακό βεβαίως επίπεδο - αποτελεί ζητούμενο του εκφραστικού ρεύματος, όπως τούτο πραγματώνεται στην Οδηγήτρια του Μιστρά. Το σχέδιο, με την εκφραστική δυσμορφία, και το πλάσιμο, με την τραχύτητα των στιγμάτων του χρωστήρα, εντείνουν τη συγκινησιακή δυναμική του έργου. Έτι δε μάλλον τη συγκίνηση επιτείνει το ενιαίο στη σύνθεση και ανεξάρτητο από το τοπικό χρώμα φως, το οποίο αναδεικνύεται ως «έξωθεν» προσπίπτον. Συνάμα δε η χρήση της ώχρας, ως κοινής βάσεως όλων σχεδόν των χρωμάτων, ενοποιεί και συνέχει τις παραστάσεις μεταξύ τους αλλά και με τις διαθέσιμες για ζωγραφική αρχιτεκτονικές επιφάνειες του ναού.

Η τελευταία επινόηση είναι εξόχως σημαντική για τα δεδομένα της ευρωπαϊκής τέχνης. Πρώτον, διότι προαναγγέλλει άλλη εικαστική αντίληψη, πολύ μοντέρνα για μεσαιωνικά δεδομένα. Η αντίληψη αυτή αφορά βεβαίως στο χρώμα ως δομικό της ενότητας. Όμως τούτο δεν συνδέεται με τη συνθετική χρήση του χρώματος σε έργα άλλων εποχών ή τάσεων, στα οποία η διάταξη των χρωμάτων δομεί τη σύνθεση σε ένα επίπεδο, με διακοσμητική λογική. Αντιθέτως, στην περίπτωση της «σχολής του Μιστρά» το χρώμα δομεί τη σύνθεση διά της οργανικής συνάφειας των αποχρώσεων και διά της τονικότητας. Ούτως η σύνθεση δεν έχει διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά χαρακτήρα δομικό του χώρου, καίτοι οι τρεις διαστάσεις του δεν επέτρωτο να κατακτηθούν στα χρόνια του Ανδρόνικου Β΄. Η δια του χρώματος συνοχή του διακόσμου θα έχει και άλλη συνέπεια. Σε συνδυασμό με την ιδιομορφία και τη συνθετική σκοπιμότητα των γραπτών αρχιτεκτονημάτων, η νέα αυτή αντίληψη ενσωματώνει τη ζωγραφική στο κτήριο, ως οργανικό του στοιχείο. Ως γνωστόν, η συνάφεια εικαστικού διακόσμου και αρχιτεκτονικής, η οποία εκλείπει ήδη από το 13ο αιώνα, αποτελεί θεμελιώδη προϋπόθεση της μνημειακής τέχνης¹⁰. Και τούτη επαναφέρει ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης της «σχολής του Μιστρά».

Η ακμή της τέχνης στην Κωνσταντινούπολη και στις επηρεαζόμενες από αυτήν περιοχές κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα θα ορίσει και θα «σταθεροποιήσει» το *κλασικό* και *εθνηγόν* ιδανικό της μετέπειτα τέχνης. Μάλιστα, στα χρόνια της βασιλείας του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου το εν λόγω ιδίωμα θα αποτελέσει την απαρχή νέας εικαστικής οράσεως και νωπής αισθητικής αντίληψης. Τη νέα αυτή αισθητική θα πραγματώσουν τρεις κύριοι, αλλά άνισης διασποράς, τεχνοτροπικοί κλάδοι, ο *δυναμικός*, ο *κλασικιστικός* και ο *εκφραστικός*. Οι ζωγράφοι των κλάδων αυτών θα οδηγήσουν την ύστερη βυζαντινή ζωγραφική στο υπέρτατο επίπεδο που αυτή είχε τις προϋποθέσεις να φθάσει.

Στη ζωγραφική των τριών κλάδων της ύστερης ζωγραφικής της εποχής των Παλαιολόγων η οργάνωση και η απόδοση του χώρου, αρχιτεκτονικού και φυσικού, εμφανίζει πρόοδο εν συγκρίσει με την προηγούμενη περίοδο. Η πρόοδος αυτή αφορά σε δύο πεδία. Το πρώτο πεδίο αποβλέπει στην ορθολογική διαχείριση του χώρου, ήτοι στην απόδοση των διαστάσεών του και στην οργανική ένταξη σε αυτόν των μορφών. Το δεύτερο αποσκοπεί στην εξασφάλιση ισοδυναμίας ανάμεσα στο χώρο και τις μορφές, μέσω της σοφής διαρθρώσεως και εναρμονίσεως των στοιχείων της συνθέσεως.

Μία εκ των εφαρμογών του πρώτου πεδίου επεξεργασίας του χώρου συνδέεται με την «εις βάθος» διεύρυνση του αρχιτεκτονικού σκηνικού και επομένως με την ανάγκη απεικονίσεως της επίγειας πραγματικότητας. Πολλές ιερές και μη μορφές προκύπτουν εξ υποτυπώδους εσωτερικού «οικήματος». Σε άλλες περιπτώσεις η δράση τοποθετείται ενώπιον ασκεπούς ή στεγασμένου, αλλά άνευ

προσώπων αρχιτεκτονήματος. Σημειωτέον ότι την εποχή αυτή τα αρχιτεκτονήματα αυξάνουν σε μέγεθος. Όταν δε αυτά έχουν τις στενές πλευρές συγκλίνουσες, δίδεται η εντύπωση πως οι ανθρώπινες μορφές φιλοξενούνται στο «εσωτερικό» τους. Έτεροι ζωγράφοι κατορθώνουν να υποδνηλώσουν το χώρο μέσω της συνεπής διατάξεως των μορφών. Στην εικόνα της Συλλογής Tretyakov, με τη Σταύρωση του Χριστού (εικ. 276), ο εσταυρωμένος τοποθετείται αρκούντως ψηλά, εν συγκρίσει με τα λοιπά πρόσωπα. Σε συνδυασμό δε με τις διαγώνιες και συγκλίνουσες προς το σταυρό γραμμές εδράσεως των αμφοτέρωθεν ομίλων, η επιλογή αυτή επιτείνει την αίσθηση του βάθους.

Ας υπογραμμισθεί ότι ορισμένοι ζωγράφοι επιχειρούν να διατυπώσουν το χώρο, βασιζόμενοι στις αρχές της γραμμικής προοπτικής¹¹. Στην εικόνα της Παναγίας Παιουολύπης (εικ. 266) η φθίνουσα προς το βάθος διευθέτηση των αναλογιών και η συνεπής παραλληλία των διαγωνίων αξόνων στις σκηνές εντείνουν την αίσθηση αποστάσεως μεταξύ μορφών και αρχιτεκτονικού βάθους. Προοπτική τάξη, *sensu stricto*, απαντά στην εικόνα λιτανείας του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών, με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια και το Δωδεκάορτο περιμετρικώς (εικ. 312). Εδώ, οι διαγώνιοι άξονες των συνθέσεων συγκλίνουν προς ένα σημείο φυγής, το οποίο τοποθετείται προς το κέντρο της παραστάσεως. Η «λύση» αυτή δημιουργεί εντύπωση τρισδιάστατου χώρου. Στην Εθνική Πινακοθήκη της Βολογνα σώζεται εικόνα με θέμα την Προσευχή στη Γεοθημανή (περί το 1400)¹². Στην εικόνα αυτή τα τρία επεισόδια διατάσσονται οφιοειδώς, ήτοι σε σχήμα Ζ. Ο κύριος άξονας της συνθέσεως είναι διαγώνιος, από κάτω αριστερά προς τα άνω δεξιά. Η διαγώνια αυτή, σε συνδυασμό με τη σοφή μείωση της κλίμακας της μορφής του Χριστού και την αντίστοιχη μείωση των, νατουραλιστικώς αποδοσμένων, ορεινών όγκων, δίνει εντύπωση προοπτικού βάθους.

Είναι προφανές ότι οι δημιουργοί των ανωτέρω τριών εικόνων απέκτησαν τη γνώση αυτή με τρόπο εμπειρικό. Εκτιμώ πως θα είχαν αντιληφθεί ότι στις υπό γωνία ορατές όψεις των κτηρίων οι οριζόντιες γραμμές κλίνουν προς το βάθος. Θα είχαν επίσης παρατηρήσει ότι τα αντικείμενα και οι ανθρώπινες μορφές βραχύνονται, όταν βρίσκονται σε απόσταση από τον παρατηρητή. Επεχείρησαν ούτω να εφαρμόσουν είδος τι συνεπούς οπτικής τάξεως στη σύνθεση και στην αρμογή του χώρου, όπως πολύ προ αυτών ο χαρισματικός ζωγράφος του κώδικα με τις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (Par. gr. 510) και αυτός του Μηνολογίου της Συλλογής Walter (MS. W.521) (1034-1041). Πάντως προοπτικώς διατυπωμένοι εσωτερικοί χώροι, ανάλογοι αυτών που σχεδιάζουν οι ιταλοί ζωγράφοι του 14ου αιώνα, δεν απαντούν στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως¹³.

Η αδυναμία συνεπούς γεωμετρικής αποτυπώσεως του χώρου, αλλά και της συνθέσεως, στη συντριπτική πλειονότητα των υστεροβυζαντινών έργων τέχνης αντικαθίσταται ως ένα βαθμό από τις σχετικές με το δεύτερο πεδίο επεξεργασίας του χώρου επινοήσεις. Αξίζει να επισημανθεί πως το δεύτερο τούτο πεδίο δεν αφορά στον επίγειο κόσμο και την πειστική του αναπαράσταση, αλλά στην *έκφραση*.

Ακολουθώς, σε πλήθος μνημειακών και μη έργων της εποχής του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου ο χώρος γίνεται αντιληπτός ως μορφή ταυτόσημη με τις μορφές προσώπων και αντικειμένων. Πάνω στο ίδιο, διάφανο συνήθως, χρώμα βάσεως διαμορφώνεται τόσο η ανθρώπινη μορφή (ενδύματα, γυμνά μέρη) όσο και το ορεινό ή αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Οι επιμέρους φόρμες, ασχέτως του τι αντιπροσωπεύουν, έχουν ταυτόσημη ρυθμική αξία και εικαστική ποιότητα. Το φως διαχέεται στο χώρο ανεξαρτήτως του τοπικού χρώματος, συνεισφέροντας στην ισοδυναμία χώρου και μορφής. Στον παρατηρητή δίδεται η αίσθηση ότι οι ανθρώπινες φιγούρες συνεχονται με το ζωτικό τους περιβάλλον, κατ' εξοχήν όταν «εκτείνονται» εγκαρσίως σε αυτό, είτε με άνοιγμα (βράχυνση) των άκρων είτε των ενδυμάτων. Στη μονή Markon η μονοτονία αλλά και η αυστηρότητα του ρυθμού, η εκ περιτροπής αντιστοίχιση συγκεκριμένων μορφικών τύπων και η διακοσμητική διαχείριση της φόρμας επιφέρει θαυμαστή συνάφεια και ενότητα στο όλο και τα επιμέρους. Ας σημειωθεί δε ότι στην περίπτωση των μεμονωμένων μορφών, οι οποίες προβάλλονται σε χρυσό κάμπο, η ενότητα υλοποιείται επίσης με το χρώμα. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών με τον αρχάγγελο Μιχαήλ, «Μέγα Ταξίαρχη» (εικ. 261) ο προπλασμός του προσώπου είναι τονικώς ανάλογος του αλαμπούς τόνου του

χρυσού βάθους, ενώ η ωχροκίτρινη σάρκα ανάλογη της τονικότητας του χρυσού, όταν αυτό δέχεται φως. Ωστόσο, η πρακτική αυτή δεν οδηγεί κατ' ανάγκη στον αφανισμό των αποστάσεων μεταξύ των προσώπων και των αντικειμένων, διότι αυτό που τις συντηρεί είναι η παραδοσιακή ιεράρχηση της θέσεως και του μεγέθους των μορφών.

Μία προσέτι φιλοπρόοδη εικαστική πρακτική, αμέσως συνδεόμενη με την πραγμάτωση του χώρου, διακρίνει εναργώς τα μετά το 1350 εικαστικά έργα από τα προηγούμενα. Η «κλειστή φόρμα» - η οποία επιβάλλει οι μορφές να είναι συγκεντρωμένες στο περίγραμμά τους - συνυπάρχει με την «ανοικτή», κατά την οποία οι, ατρακτοειδείς κατά το πλείστον, ιερές μορφές συστρέφονται, απλώνοντας τα μέλη τους στο χώρο. Την προσοχή έλκει η ένδειξη της κινήσεως-εντάξεως στο χώρο και η ποικιλία γωνιών οράσεως, μέσω χιασμών σώματος, κεφαλής και χειρονομιών. Τούτη απαντά σε πλήθος δειγμάτων, όπως στην καθ' υπερβολή σιγμοειδή κίνηση του Εσταυρωμένου στο καθολικό της μονής Βλατάδων (εικ. 238). Άλλο εξαιρετικό δείγμα είναι η υπό γωνία στάση του Αποστόλου στην παράσταση της Αναλήψεως στη Dečani, του οποίου βλέπουμε το υπό τη σιαγόνα τμήμα της κεφαλής (εικ. 250). Αξίζει επίσης να σημειωθεί το προοπτικώς σχεδιασμένο σώμα του κρημνισμένου χαμαί Αποστόλου της Μεταμορφώσεως στην εικόνα λιτανείας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και το επιτυχές κοντραπόστο του Χριστού στην εικόνα της μονής Οδηγήτριας στην Κρήτη (εικ. 278).

Στα θρησκευτικά έργα του τελευταίου αιώνα υπάρξεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας οι γραμμές, οι αποδίδουσες τα γενικά σχήματα και τη φυσιογνωμία, είναι σχεδόν αδιόρατες και ασαφείς. Αυτές δε που δομούν τις πτυχές έχουν απολέσει την τονική τους ακεραιότητα, καθώς διαφοροποιούνται ελάχιστα από το χρώμα βάσεως, ανεξαρτήτως του ύψους της τονικότητας του. Κατά τη «διαδρομή» τους επί της φόρμας, τα ασαφή αυτά και ενσωματωμένα στη σκίαση περιγράμματα, μεταβάλλουν ενίοτε το πάχος, τον τόνο ή και το χρώμα τους, προκειμένου να επιτευχθεί η απόδοση του όγκου και του φωτός. Λειτουργούν ως φόρμες, δηλαδή ως κηλίδες χρώματος που κατ' έννοια ταυτίζονται με τα επίπεδα της μορφής. Συνεπώς δεν ορίζουν απλώς ένα σχήμα, αλλά τείνουν να αποδώσουν τις σκιασμένες πλευρές των πραγμάτων, όπως στην περίφημη εικόνα της μονής Βατοπεδίου, με την Αποκαθήλωση του Χριστού (εικ. 274), και στις δύο αμφιπρόσωπες δεσποτικές εικόνες της μονής Παντοκράτορος (εικ. 317α-β, 319).

Αμέσως συνδεόμενος με την ασάφεια και ενσωμάτωση των περιγραμμάτων στη φόρμα είναι ο τρόπος αναδείξεως του όγκου, ο οποίος στα έργα της περιόδου ακολουθεί καινοφανή ατραπό, εξαιρετικής σπουδαιότητας. Εδώ, ο όγκος προκύπτει όχι τόσο εκ της χρωματικής και τονικής διαφοροποίησης των φωτεινών κηλίδων (σαρκωμάτων) καθαυτών, όσον εκ της αντιθετικής σχέσεως και εξαρτήσεως από τον προπλασμό, ο οποίος αποκτά οντότητα, ως το σκιασμένο τμήμα της μορφής. Στις προαναφερθείσες εικόνες, αλλά και σε αυτήν του Μουσείου Hermitage, με τον Χριστό Παντοκράτορα (εικ. 310), το σάρκωμα μετατρέπεται σε επικουρικό στοιχείο, καθώς λειτουργεί ως υπόβαθρο των ακτινωτών φώτων. Αντικαθίσταται δηλαδή η δομική του λειτουργία από διαφορετικό σύστημα δομήσεως, που δεν είναι άλλο από την κατά κυριολεξία αντιπαράθεση φωτός και σκιάς στη φόρμα. Το φως δεν προκύπτει ως επακόλουθο της προς το λευκό αναβαθμίσεως του τοπικού χρώματος (προπλασμού), αλλά εν γένει ως κάτι ανεξάρτητο από τη μορφή και «έξωθεν» προσπίπτον. Και τούτο, παρά την «ασυνέπεια» στην εστίαση των φωτιστικών πηγών, την αποσπασματικότητα και την απουσία «ερριμένων» στο χώρο και τα πράγματα σκιών¹⁴.

Η διαπίστωση και η τεκμηρίωση των ανωτέρω εξελίξεων θέτει το αυτονόητο όσον και «προκλητικό» ερώτημα: ποιο μπορεί να είναι το πλαίσιο ιδεών, το οποίο δικαιολογεί την εμφάνιση και αποδοχή υπό της βυζαντινής κοινωνίας των φιλοπρόοδων εικαστικών τάσεων μετά τα μέσα του 12ου αιώνα; Εικαστικές επινοήσεις, όπως το σχέδιο, ως αποτέλεσμα παρατηρήσεως, το φως, ως διακριτή από τη μορφή πραγματικότητα, και το ακαθόριστο των γραμμών και των μεταβατικών τόνων, αποτελούν εγγενή εξέλιξη, η οποία ανταποκρίνεται σε τροπή της αισθητικής οράσεως προς τον επίγειο κόσμο και την απεικόνισή του; Και εάν, ναι, τούτο δεν θα έπρεπε να οδηγήσει σε μια ανάλογη με

της Δυτικοευρωπαϊκής τέχνης αντιμετώπιση του φωτός, ως δομικού στοιχείου συγκροτήσεως του χώρου και της μορφής;

Υπενθυμίζεται ότι η βυζαντινή κοινωνία, ιδίως από την εποχή του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου και εφεξής, διόλου κλειστή ήταν έναντι των Δυτικών τρόπων, παρά την εσωστρέφειά της και την εύλογη καχυποψία έναντι αυτών. Οι επιμειξίες της ηγετικής τάξεως του Βυζαντίου και η σύναψη εξ αγχιστείας δεσμών με Δυτικούς αποτελούν πλέον κανόνα. Η κατοχή και νομή βυζαντινών περιοχών από τους Σταυροφόρους μετά το 1204 και η καταλυτική, από τον όψιμο 13ο αιώνα, οικονομική και πολιτική ισχύς ιταλικών πόλεων στο Βυζάντιο θα επιφέρει συγχρωτισμό ανάμεσα στις δύο κύριες εκδοχές του ευρωπαϊκού πολιτισμού, εντονότερο και βαθύτερο από αυτόν που μέχρι τότε υπήρχε¹⁵. Λόγιοι, όπως ο πατριάρχης Μανουήλ Καλέκας, ο Δημήτριος Κυδώνης αλλά και ο Γεώργιος (Γεννάδιος) Σχολάριος, μεταφράζουν έργα του Anselm του Canterbury και του Thomas Aquinas¹⁶. Υψηλόβαθμα στελέχη της αριστοκρατίας της εποχής ευνοούν το δόγμα της Ρωμαϊκής Εκκλησίας, ενώ μέλη της δυναστείας των Παλαιολόγων προσχωρούν στο λατινικό δόγμα, όπως ο μαρκήσιος του Montferrat Θεόδωρος (1303-1338), υιός του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου¹⁷ και ο αυτοκράτορας Ιωάννης Ε΄ το έτος 1369, όταν την έδρα της Ρώμης κατέχει ο pontifex maximus Ουρβανός Ε΄. Μοναστικά τάγματα της Δύσεως δρουν στην Κωνσταντινούπολη και άλλες ελληνικές περιοχές, συμβάλλοντας στην πολιτισμική αλλά και καλλιτεχνική ώσμωση¹⁸. Δυτικού τύπου θρησκευτικά δρώμενα λαμβάνουν χώρα στη Θεσσαλονίκη, όπως αναφέρει ο επίσκοπός της Συμεών (†1428)¹⁹. «Εκφράσεις» της εποχής έχουν ως αντικείμενο περιγραφής κοσμικά έργα Δυτικής προελεύσεως, όπως αυτή του αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου (1391-1425)²⁰. Καλλιτέχνες Δυτικής καταγωγής δέχονται παραγγελίες ή συνεργάζονται με Βυζαντινούς, όπως φαίνεται στην περίπτωση του κώδικα Par. gr. 135²¹. Αλλά και αντιστρόφως: καλλιτέχνες από το Βυζάντιο σπεύδουν στη Δύση, αναλαμβάνοντας παραγγελίες, όπως ο ζωγράφος που εργάζεται στο καθεδρικό ναό του Αγίου Λαυρεντίου στη Γενοα²².

Η εξοικείωση της βυζαντινής κοινωνίας με Δυτικές αντιλήψεις και τρόπους εντοπίζεται επίσης στην εικαστική παραγωγή. Ήδη από την εποχή του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, η τέχνη του Βυζαντίου έχει να επιδείξει πρωτοποριακές για το Μεσαίωνα επιλογές, που παραπέμπουν σε ανάλογες τάσεις της γοτθικής Ευρώπης. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει, εάν μη τι άλλο, την ευεργετική δράση της άμιλλας με την τέχνη της Δυτικής Ευρώπης, η οποία τώρα «αμφισβητεί» γενναίως την εικαστική πρωτοκαθεδρία της Κωνσταντινουπόλεως. Έργα, όπως ο Απόστολος Πέτρος στη Συλλογή Dumbarton Oaks, ο κώδικας 5 της μονής Ιβήρων, οι τοιχογραφίες του «εξπρεσιονιστή» ζωγράφου της μονής Βατοπεδίου και του ζωγράφου του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, αυτό αποδεικνύουν²³.

Εντούτοις, τίποτε δεν βεβαιώνει την άμεση σχέση των σπουδαίων επιτευγμάτων της εποχής με τις εξελίξεις στην τέχνη της Δυτικής Ευρώπης, από το 13ο αιώνα και μετά. Τούτο όμως χρήζει περαιτέρω τεκμηριώσεως, λόγω της μαρτυρημένης επαφής και συνεργασίας ζωγράφων του Βυζαντίου με καλλιτέχνες Δυτικής καταγωγής αλλά και λόγω της δημοφιλούς στην έρευνα τάσεως για εντοπισμό δραστηκών επιρροών από την ύστερη γοτθική τεχνοτροπία. Η τάση μάλιστα αυτή θα οδηγήσει ερευνητές υψηλού κύρους, όπως την αλήστου μνήμης Ντ. Μουρίκη, στη σκέψη πως η τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως μπορεί να προσδιορισθεί υφολογικώς αναλόγως του βαθμού προσλήψεως Δυτικών μοτίβων²⁴.

Παραβάλλοντας τη μορφή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Λέσβου (εικ. 321α) με την ομοίου λόγου μορφή στη λεγόμενη pala Feriale, την οποία ιστόρησε ο Paolo Veneziano (μνείες 1333-1358) με τους γιους του, Luca and Giovanni, για την κύρια αγία τράπεζα του ναού του Αγίου Μάρκου στη Βενετία με εντολή του Δόγη Andrea Dandolo (εικ. 321β)²⁵, ο θεατής αντιλαμβάνεται πως το φως τοποθετείται στα ίδια σχεδόν σημεία. Το ύψος της τονικής αντιθέσεως φωτισμένων και σκιασμένων τμημάτων είναι όμοιο και στις δύο παραστάσεις. Ωστόσο, η φιγούρα του βενετού ζωγράφου έχει μεγαλύτερη πλαστικότητα, καθώς οι μεταβάσεις από το φως στη σκιά είναι λιγότερο τυπικές και αρτιότερες αυτών της εικόνας της Λέσβου, ως προς την οργανική συνοχή. Τούτο ισχύει προφανώς διότι η καλλιτεχνική όραση του Paolo Veneziano προσβλέπει πλέον

[Εικ. 321α]
Μυτιλήνη.
Εκκλησιαστικό και
Βυζαντινό Μουσείο.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Θεολόγος
(β΄ όψη).



[Εικ. 321β]
Βενετία.
Καθεδρικός ναός Αγίου
Μάρκου.
Πέτασμα αγίας Τραπέζης.
Ο Αγ. Ιωάννης ο Θεολόγος.

(και) στη φύση, δηλαδή στην παρατήρηση της φύσεως. Απεναντίας, ο ζωγράφος της εικόνας της Λέσβου, στην αυγή του 15ου αιώνα και παρά την τολμηρή, όσον αφορά στο φως, απόδοση, ακολουθεί το θεμελιακό μορφολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής παραδόσεως, το οποίο αγνοεί την παρατήρηση ως μέσο για την πειστική αναπαράσταση των φυσικών δεδομένων.

Μία επιπλέον σύγκριση κρίνεται απαραίτητη: ένας εκ των πλέον εντυπωσιακών διακόσμων του ιταλικού 14ου αιώνα είναι οι τοιχογραφίες του Ambrogio Lorenzetti (δράση 1319-1347) στο Palazzo Pubblico στη Siena (1338-1340)²⁶. Στην περίφημη Sala della Pace έχει ζωγραφιστεί η Αλληγορία της Καλής Διακυβερνήσεως στην Πόλη και την Υπαιθρο Χώρα, όπου ο ζωγράφος τεχνουργεί ένα αστικό και ένα υπαίθριο τοπίο, εκ των πρωϊμότερων της Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής (εικ. 322α,β). Στη νωπογραφία αυτή τα κτήρια της πόλεως οργανώνονται κατά λόγον, λαμβανομένων υπόψη των διαστάσεων του χώρου και της γωνίας οράσεως του θεατή. Στο ανοικτό πεδίο δεξιά, όρη, λοφίσκοι, πρανή, οργωμένα χωράφια και πεδινά διατάσσονται, θα έλεγα, σε αρμονία με τους κανόνες της *εξ απόπλου* προοπτικής. Παρά τις φανερές αδυναμίες και συμβάσεις, ο Lorenzetti επιτυγχάνει να προκαλέσει εντύπωση μακρινού τοπίου. Ανάλογο τι δεν σημειώνεται στη βυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή.

Είναι πασιφανές ότι η τέχνη της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως αγνοεί την τοπογραφία, διότι, απλούστατα, η ζωγραφική τοπίου προϋποθέτει άλλη αντίληψη πραγμάτων και άλλη κοσμοθεωρία. Ό,τι πιο ακριβές έχει να παρουσιάσει η τέχνη των Βυζαντινών, εν σχέση με τις τρεις διαστάσεις του χώρου, και ό,τι πιο χαρακτηριστικό για τον τρόπο οράσεως του κόσμου και της ιστορίας είναι, μεταξύ άλλων, η σκηνή της Λιτανείας της εικόνας της Θεοτόκου Οδηγήτριας εν μέσω της αγοράς της Κωνσταντινουπόλεως, εξεικονισμένη στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα (1283/4;), καθώς και η παράσταση στην προμετωπίδα του Ψαλτηρίου Hamilton (περί το 1300) (εικ. 323)²⁷.

Στην εν λόγω προμετωπίδα εικονίζεται κιβώριο, εντός του οποίου είναι τοποθετημένη προς προσκύνηση εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας. Δύο, και όχι τέσσερις, κίονες φέρουν «κωνική» στέγη με διακοσμημένο γείσο και επίστεψη με την ημίτομη «γλυπτή» μορφή του Χριστού Εμμανουήλ. Το ανοικτό οικοδόμημα «περιβάλλει», άνω και κάτω, κιγκλίδωμα. Εντός του κιβωρίου βρίσκεται η ευμεγέθης εικόνα της Παναγίας, καλυμμένη στην άνω παρυφή με ερυθρό οθόνιο και με πρόσθετη, ομοίου θέματος, εικόνα χαμηλά. Η εικόνα της Οδηγήτριας βαίνει επί υψηλού τετράποδου οκρίβαντα με μηχανισμό. Πέντε αγένειες μορφές αναπέμπουν ικεσία προς τη Θεοτόκο. Εκτός κιβωρίου, δύο άλλες μορφές, ενός άνδρα και μιας γυναίκας, εικονίζονται γονυπετώς δεόμενοι.

Παρά την ολοφάνερη πρόθεση του καλλιτέχνη του Ψαλτηρίου να αποτυπώσει λεπτομερώς έναν πραγματικό λατρευτικό χώρο, ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται τις διαστάσεις του χώρου. Ο χρυ-

[Εικ. 322α]
Σιέννα.
Palazzo Pubblico.
Η Αλληγορία της Καλής Διακυβέρνησης.



[Εικ. 322β]
Σιέννα.
Palazzo Pubblico.
Η Αλληγορία της Καλής Διακυβέρνησης (α' μέρος). Λεπτομέρεια.



[Εικ. 323]
Λονδίνο.
Εθνική Βιβλιοθήκη.
Ψαλτήριο Hamilton.
MS Kupferstichkabinett
78.A.9

*Η προσκύνηση της εικόνας
της Θεοτόκου Οδηγήτριας.*

σός κάμπος και η άγνοια της κλιμακώσεως των μεγεθών αναιρεί την όποια αίσθηση βάθους, όπως ακριβώς και στη δίζωνη εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, με την Αναστήλωση των Εικόνων (περί το 1400) (εικ. 279). Το ίδιο ισχύει και για τις σχετικές δοκιμές του όψιμου 15ου αιώνα στα Επάνησα, την Κρήτη και την Κύπρο, όπου τα Δυτικής προελεύσεως μοτίβα αποδίδονται αφελώς, αναφομοίωτα σε ένα ξένο και άγνοο καλλιτεχνικό περιβάλλον.

Τα ανωτέρω υποδεικνύουν ότι η αντίληψη που διέπει την ύστερη ζωγραφική του Βυζαντίου ως και τα χρόνια της Αλώσεως (1453) είναι σαφώς ξένη, εν σχέση με αυτήν του βενετού Paolo και του Ambrogio Lorenzetti από τη Sienna. Εντούτοις, αξίζει να επισημανθεί ότι στα ανωτέρω εξετασθέντα ζεύγη παραδειγμάτων το φως δεν συναρτάται με τη διάσταση του βάθους. Στη Δυτικοευρωπαϊκή τέχνη θα χρειαστεί να διαβούμε το κατώφλι του 15ου αιώνα για να δούμε αξιόλογα εγχειρήματα πειστικής αποδόσεως του χώρου και του φωτός. Τούτο διότι η παρατήρηση της φυσικής πραγματικότητας και βεβαίως ο χειρισμός του φωτός, ως καίριου και δομικού μέσου αποδόσεώς της, εμφανίζεται μεν στο 14ο αιώνα, αλλά παγιώνεται ολίγον προ των μέσων του 15ου,²⁸ στο έργο του Masaccio και του Piero della Francesca²⁹.

Στο έργο του Masaccio και ειδικότερα στον πίνακα με τη Θεοτόκο έθρονη (εικ. 324) – ο οποίος αποτελούσε άλλοτε το κεντρικό τμήμα του ιερού πετάσματος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιουλιανού στο ναό της Santa Maria del Carmine στην Pisa και σήμερα εκτίθεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου – το έξωθεν προσπίπτον φως όχι μόνον επιτυγχάνει να εντάξει τις μορφές, ως περίοπτες οντότητες, στο περιβάλλον τους, αλλά και να δημιουργήσει βάθος και ατμόσφαιρα λουσμένη στο φως. Η ενοποιητική αυτή δύναμη του φωτός στη ζωγραφική του Quattrocento δεν θα πραγματοποιηθεί στο Βυζάντιο.

Στο ύστερο Βυζάντιο η ενότητα χώρου και μορφής προκύπτει κυρίως από το χρώμα, υπό την έννοια είτε της ρυθμικής ανταποκρίσεως και ισορροπίας είτε της κοινής χροιάς των στοιχείων της συνθέσεως. Στην τελευταία δε περίπτωση έχουμε, ως είθισται, είδος τι μονοχρωματικής σκιαγραφίας (grisaille). Το φως, ακόμη κι όταν αυτό λειτουργεί ως «έξωθεν» ερχόμενο, δεν μιμείται τη δράση και τα αποτελέσματα του φυσικού φωτός στο χώρο. Η διαχείριση της ροής του υλοποιείται με τρόπο αποσπασματικό συνήθως, και πάντως στο πλαίσιο των δύο διαστάσεων. Εξ αφορμής τούτου, η υποδήλωση του εγκάρσιου άξονα στη σύνθεση δεν είναι ταυτόσημης αξίας και ποιότητας με αυτό που εννοούμε *τρίτη διάσταση* ή *διάσταση βάθους*. Θα μπορούσε βεβαίως να θεωρήσει κανείς τη γνώση αυτή ως πρώιμο στάδιο εξελίξεως προς την κατεύθυνση της απεικονίσεως της τρισδιάστατης πραγματικότητας. Αλλά δεν είναι αυτό, ή τουλάχιστον μόνον αυτό. Γνώση και διαχείριση του εγκάρσιου άξονα στο όψιμο Βυζάντιο σημαίνει *οργάνωση* της θέσεως και κινήσεως των μορφών στο πλαίσιο ενός «οριοθετημένου», ενιαίου, «ευθύγραμμου», ως προς τη χρονική διάσταση, και συναφούς κατά το χρώμα χώρου. Ο χώρος αυτός έχει μορφή (νοντού) κύβου, του οποίου οι δύο διαστάσεις «μπορούν» να εκτείνονται στο άπειρο, όχι όμως και η τρίτη. Κάτι ανάλογο δηλαδή με το χαρακτήρα των μεσαιωνικών θεατρικών σκηνικών (Mansions) ή με τη σχετική πρακτική των πρώιμων φλαμανδικών έργων ζωγραφικής, αλλά και με την σχεδίαση του χώρου στο έργο του P. Cézanne (1839-1906)³⁰.

Στη συνάφεια αυτή οφείλω να επισημάνω πως ο συναισθηματισμός και η βίωματική προσέγγιση γεγονότων και μορφών θα λάβει δραματικό χαρακτήρα στα μητροπολιτικής καταγωγής έργα των ύστερων χρόνων του Βυζαντίου, γεγονός διόλου άσχετο με τις ρητορικές και θεατρικές τάσεις της περιόδου στην Ανατολική και Δυτική Ευρώπη. Σε παραστάσεις θείου Πάθους, όπως στην Αποκαθήλωση της εικόνας της μονής Βατοπεδίου (εικ. 274) και στη Σταύρωση της Συλλογής Tretyakov (εικ. 276),



[ΕΙΚ. 324]
Masaccio.
Θεοτόκος ἐνθρόνη.



[Εικ. 325α]
Cluny.
Μουσείο μονής Cluny.
Ο γυμνός Αδάμ.

υφίσταται έκδηλη η ένταση και ο εσωτερικός διάλογος, καθώς οι μορφές όχι μόνον ουστρέφονται, με χειρονομίες δηλωτικές οδύνης και πρόσωπα σε εναγώνια σύσπαση, αλλά ορισμένες είναι αντιμέτωπες, σε μια προσπάθεια ενδείξεως «βουβής» συνομιλίας. Εντούτοις, δεν είναι μόνον αυτό. Η συναισθηματική προσέγγιση και εμπλοκή υλοποιείται κυρίως με αμιγείς εικαστικούς τρόπους, όπως η «απουσία» χρώματος, η οξύτητα των γραμμών του τοπίου, η τολμηρή διαχείριση των στιγμάτων του χρώ-στηρα, ιδίως των εγγυσμάτων, και η ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στο φως και τη σκιά, σε συνδυασμό με τη διαφάνεια και ασάφεια των περιγραμμάτων (*sfumato*). Μάλιστα, σε εικόνες, όπως αυτές της μονής Markon και της μονής Παντοκράτορος, οι μορφές είναι κατ' ουσίαν δισδιάστατες και διαφανείς, σε τόνους σκοτεινούς, ωσάν σκιές, καθώς προβάλλονται στο χρυσό βάθος που τις ενσωματώνει. Σκιές που, ωστόσο, υποστασιοποιούν οι κατά τόπους λάμψεις ενός «έξωθεν» προσπίπτοντος ιλαρού φωτός.

Ο δραματικός χαρακτήρας της εντάσεως και της αντιπαραθέσεως φωτός και σκιάς, ο οποίος αποδομεί κατ' ουσίαν την υλικότητα των ιερών μορφών, είναι νομίζω αυταπόδεικτος. Ιδίως δε εάν συνυπολογίσει κανείς ότι κύριο πεδίο εκφράσεως της μετά το 1341 θλιβερής και εμπερίστατης περιόδου είναι η *εικόνα*, η οποία χαρακτηρίζεται από αμεσότητα, καθώς αφορά στη λατρεία, δημόσια και ιδιωτική. Ας σημειωθεί ότι την αμεσότητα και το προσφιλές της εικόνας προσλαμβάνει και η τοιχογραφία, η οποία τώρα «αγνοεί» τη μνημειακή της λειτουργία περισσότερο από ποτέ, αλλά και η ίδια η αρχιτεκτονική, η οποία τρέπεται προς την εικαστική εντύπωση, είτε με τις ραδινές αναλογίες και τη βραχεία κλίμακα είτε με τον πλούσιο διάκοσμο των επιφανειών είτε με τη φωτοσκίαση των χώρων και των προσώπων.

Εντούτοις, οι εκφραστικές ανάγκες της ύστερης βυζαντινής κοινωνίας δεν θα οδηγήσουν την τέχνη σε αμιγή «ατομοκεντρισμό», ανάλογο με αυτόν της Δυτικής Ευρώπης. Στη Δύση, ήδη από τα μέσα του 13ου αιώνα, απαντούν μορφές (κυρίως γλυπτές) με ατομικά χαρακτηριστικά. Επί παραδείγματι η θαυμάσια μορφή του γυμνού Αδάμ από το νότιο κλίτος του ναού της Notre Dame, σήμερα στο Μουσείο του Cluny (περί το 1260) (εικ. 325α,β), αυτές των δώδεκα χορηγών στον καθεδρικό ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Naumburg (μετά το 1249) ή αυτές που διαμορφώνει ο Nicola Pisano (1220-1283)³¹. Αντιθέτως, στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως σπανίως απαντούν πρόσωπα ως τα παραπάνω.

Δύο περιπτώσεις είναι ενδεικτικές της βυζαντινής αντιλήψεως. Η πρώτη αφορά στις τέσσερις ιστορικές μορφές της ταφικής κρύπτης της μονής του Οσίου Λουκά Φωκίδος (11ος αι.), δηλονότι των πατέρων Φιλοθέου, Θεοδοσίου, Λουκά και Αθανασίου. Εκάστη εξ αυτών φέρει την επιγραφή *Ο ΟΣΙΟΣ ΠΑΤΗΡ ΗΜΩΝ*³² (εικ. 326). Τα ιστορικά αυτά πορτρέτα, προφανώς αναγνωρίσιμα από τους ενοίκους του μοναστηρίου, αυτόπτες της μορφής και της δράσεως των οσίων αυτών ανδρών, δεν περιλαμβάνουν επαρκή προσωπογραφικά στοιχεία, ικανά να πείσουν το σημερινό θεατή για την ακρίβεια της αναπαραστάσεως, πλην ίσως των ελαφρώς ογκηρών κάτω βλεφάρων. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των ιστορούμενων «πορτρέτων» στο περίφημο Τυπικό της μονής Θεοτόκου της Βεβαίας Ελπίδος, σήμερα στη Συλλογή του κολεγίου Lincoln στην Οξφόρδη (Ms gr. 35) (1327-1342). Όπως ήδη έχω

αναφέρει, ο κώδικας αποτελεί ιστορική πινακοθήκη, με είκοσι έξι «προσωπογραφίες» των ιδρυτών και μελών της οικογένειάς τους αλλά και της ηγουμένης με τα μέλη της μοναστικής αδελφότητας³³. Εντούτοις, η βούληση των εντολέων για απαθανάτιση των μορφών τους δεν συνοδεύεται από ακρίβεια στη φυσιογνωμική περιγραφή. Λόγου χάριν, σε μία εκ των μικρογραφιών εικονίζονται ο Πρωτοστράτωρ Θεόδωρος Δούκας Συναδηνός μετά της συμβίας αυτού, Ευδοκίας. Οι δύο μορφές διαφοροποιούνται μόνον από την τριχοφυΐα. Εάν εστιάσει κανείς στο τμήμα εκείνο του προσώπου μεταξύ στέμματος και μύτης θα διαπιστώσει ότι πρόκειται για τον ίδιο ακριβώς φυσιογνωμικό τύπο.

Είναι προφανές ότι η βυζαντινή απεικόνιση, ακόμη και όταν αφορά σε ιστορικό πρόσωπο, δεν συνιστά προσωπογραφία. Για τους ζωγράφους του Βυζαντίου η προσωπογραφία ή, τουλάχιστον, η εξασφάλιση επαρκούς φυσιογνωμικής ετερότητας και ακρίβειας δεν αποτελεί εικαστική συνθήκη, απαραίτητη για την απόδοση της πραγματικότητας και τη βιωματική πρόσληψη των εικονιζόμενων γεγονότων. Οι περί ομοιότητας απαιτήσεις των Βυζαντινών είναι μικρές, εν συγκρίσει με τις απαιτήσεις της εποχής μας. Αντιστρόφως, οι πολίτες του Βυζαντίου διαβλέπουν ποικιλία, εκεί που εμείς πιστοποιούμε ομοιογένεια, συμφώνως προς την τεκμηριωμένη άποψη των Α. Kazhdan και Η. Maguire³⁴. Άλλο ζήτημα είναι η φυσικότητα και η ζωντάνια ορισμένων πορτρέτων, όπως αυτό του Ιωάννη Καντακουζηνού στον παρισινό κώδικα με αριθμό 1242 (εικ. 290)³⁵.

Είναι ολοφάνερο ότι η ζωγραφική της αυτοκρατορίας της Κωνσταντινουπόλεως δεν θα μπορούσε ή μάλλον δεν θα θελήσει να κατακτήσει τη φύση, την ψευδαίσθηση της εγκόσμιας πραγματικότητας αλλά και τον ανθρωποκεντρισμό, όπως τον αντιλαμβανόμαστε σήμερα, παρότι σε αυτήν απαντούν όλες εκείνες οι επινοήσεις, για τις οποίες δικαίως «επαίρεται» η χορεία των καλλιτεχνών από την Αναγέννηση και μετά³⁶. Προφανώς τούτο συμβαίνει διότι η αισθητική κρίση και όραση των Βυζαντινών, παρά την εμφανή σε αυτήν εξέλιξη ήδη από την εποχή του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1180), δεσμεύεται εκ της εμμονής στη βιβλική θεοκεντρική κοσμοαντίληψη, γνώρισμα της οποίας είναι η απουσία ιστορικής συνειδήσεως, η *ασυνέχεια* και το ανατιολόγητο φαινομένων και γεγονότων καθώς και η αποσπασματική περί χώρου θεώρηση. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει η θεολογική σκέψη και η «τεχνοκριτική» των βυζαντινών λογίων. Σε όλα τα κείμενα, τα οποία περιέχουν, πάντοτε εν παρενθέσει, αναφορές στην τέχνη γενικώς ή σε συγκεκριμένα έργα τέχνης γίνεται ικανός λόγος για το μέγεθος, ιδίως εάν πρόκειται για γλυπτό ή αρχιτεκτονικό μνημείο, την ομορφιά των χρωμάτων και την αξία των υλικών, αλλά ποτέ για την πλαστικότητα ή τη συνέπεια στην οργάνωση του συνόλου, η δε αισθητική απόλαυση είναι κατά κανόνα απούσα. Και όπου οι συγγραφείς αναφέρονται στην εντύπωση του «ζωντανού», η αναφορά τους αποτελεί σύμβαση μιας, ιστορικά τοποθετημένης, συλλογικής αισθητικής ή λογοτεχνικό *τόπο*, οικείο στην παράδοση των *Έκφρασεων*³⁷.



[Εικ. 325β]
Cluny.
Μουσείο μονής Cluny.
Ο γηγνός Αδάμ.
Λεπτομέρεια.

[Εικ. 326α-δ]

Φωκίδα.

Ι. Μ. Οσ. Λουκά. Κρύπτη.

Ο Όσ. Πατήρ Φιδόθεος,

ο Όσ. Πατήρ Λουκάς,

ο Όσ. Πατήρ Θεοδόσιος,

ο Όσ. Πατήρ Αθανάσιος.



Παρά ταύτα, οι ανωτέρω διαπιστώσεις δεν υποσημαίνουν πως οι Βυζαντινοί αντιλαμβάνονται τις εικονιζόμενες από αυτούς μορφές ως προϊόντα εννοιολογικής αφαιρέσεως. Τίποτε δεν μας υποχρεώνει να δεχθούμε ότι οι επιλογές της τέχνης του Βυζαντίου, και δη της «παλαιολόγειας», αφορούν αποκλειστικώς σε κάτι εξωπραγματικό, στην απτή φανέρωση κάποιας υπερβατικής πραγματικότητας, σε μια *Visio Dei*³⁸. Άλλωστε η εικαστική πράξη, ως υλική πραγμάτωση και έκφραση ιδεών και διαθέσεων, μόνο συμβατική εννοιακή σχέση μπορεί να έχει με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται, εφόσον αυτό βρίσκεται πέραν του επιστητού.

Το αυτονόητο τούτο γεγονός υποδεικνύει και η σχετική με την απεικόνιση επίσημη και θεσμοθετημένη Θεολογία της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Συμφώνως προς αυτήν, η αξία της απεικονίσεως έγκειται στην εσωτερική της αλήθεια, δηλαδή στη δυνατότητα αναφοράς στο ιερό της πρωτότυπο. Η τέχνη-μορφή δεν έχει αξία καθεαυτή, παρά μόνον ως αντανάκλαση των θείων αληθειών και προτύπων. Οι υλικές ποιότητες της αναπαραστάσεως (γραμμές, χρώματα κ.α.) ουδαμώς καθιστούν αυτήν αξία αυτοτελή και ωφέλιμη. Εξ αφορμής δε της σαφούς διακρίσεως αναμέσον της εικαστικής μορφής και του ιερού της προτύπου, απρόσιτο κατ' ουσίαν, η εικόνα δεν έχει *μεταμορφωτική* λειτουργία, εφόσον αποκλείει την ταύτιση³⁹.

Ο σημαντικότερος Θεολόγος της όψιμης βυζαντινής περιόδου, ο ανθενωτικός αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης Συμεών (†1428)⁴⁰, στο κείμενό του *Ότι δεῖ ἀνιστορεῖν εὐλαβῶς τὰ θεία καὶ εὐσεβῶς καὶ κατὰ τὴν δεδομένην συνήθειαν*⁴¹, αναφέρεται στον *τρόπο* και τη σκοπιμότητα της αναπαραστάσεως. Ο ιεράρχης προκρίνει την *εικόνα* ως το μόνο έγκυρο τρόπο αναφοράς στο υπερβατικό, αντιπαραθέτοντας μάλιστα αυτήν προς την *αδήθεια*, δηλαδή προς τη μίμηση των εγκόσμιων (*Εἰ δ' ἄληθεια... οὐκ ἄρα εἰκόν*). Κατ' αυτόν η *εικόνα* συνιστά *τύπο* (σύμβολο) των θείων πραγμάτων ([...] *εἰκόν τε τῶν πρωτοτύπων καὶ τύπος*) και όχι μέσο απεικονίσεως αυτών, κατ' ουσίαν.

Οφείλω να υπογραμμίσω ότι η άποψη, την οποία εκφράζει ο Συμεών δεν αφορά στη μορφή καθεαυτή, παρότι δηλώνεται εμμέσως πως οι εικαστικοί τρόποι της βυζαντινής Εκκλησίας είναι θεολογικώς εγκυρότεροι αυτών της Δυτικής, επειδή ακριβώς ολίγον συνδέονται με τη μίμηση των εγκόσμιων πραγμάτων. Αυτό που ενδιαφέρει τον ιεράρχη της Θεσσαλονίκης είναι η παράδοση, η *δεδομένη συνήθεια*, ως σύμβολο δογματικής ετερότητας, ως ένδειξη της ορθοδόξου ταυτότητας. Ως εκ τούτου δεν εיסέρχεται σε αναλύσεις στυλιστικές, που ούτως ή άλλως είναι άγνωστες στην πατερική γραμματεία. Αλλά αυτό που έχει νομίζω σημασία είναι ότι η υστεροβυζαντινή Θεολογία σαφώς απομακρύνει την *εικόνα*, δηλαδή την αναπαράσταση, τόσο από τη *sine qua non* ιδιότητά της να υποβάλει την επίγεια πραγματικότητα όσον και από το να είναι υλικό υποκατάστατο της υπερβατικής. Τούτο βεβαίως συνιστά λο-



γική αντίφαση, καθώς υποχρεώνει σε θρησκευτική αναπαράσταση, της οποίας η αξία και ισχύς εδραιώνεται στον ανεικονικό ή άλλως πως εμβληματικό της χαρακτήρα. Εννοείτε δε πως η θεώρηση αυτή ελάχιστα συνάδει με τη δημώδη χρήση και πρόσληψη των θρησκευτικών παραστάσεων - τότε και τώρα - και, επιπλέον, διόλου λαμβάνει υπόψη την εικαστική πραγματικότητα.

Είναι προφανές, και γνωστό από τις σωζόμενες πηγές, ότι η περί ζωγραφικής βυζαντινή Θεολογία δεν αφορά στη δόμηση και το ρυθμό της μορφής. Ενδιαφέρεται μόνον για τη θεμελίωση και καταξίωση της δυνατότητας της απεικονίσεως, ως σημασιολογικού *τόπου*. Τούτο όμως φανερώνει εμμέσως την αμχανία της μεσαιωνικής νομοταξίας έναντι μιας εκδηλώσεως υλικής, η οποία μέσα από το «ψεύδος» (= ψευδαίσθηση) δύναται να αναφέρεται στην «αλήθεια» (= γεγονότα και καταστάσεις). Και ίσως και «εχθρικής» για τη, νεοπλατωνική εμπνεύσεως, βυζαντινή Θεολογία, αφού εάν η εικαστική μορφή δύναται να πραγματώνει στην ύλη, *εδώ* και *τώρα*, τις ιερές αλήθειες, τότε ποιά η αξία και η ωφέλεια από την αόριστη φιλοσοφική σκέψη και τα λεκτικά σχήματα των Θεολόγων, ενίοτε άνευ αντικειμένου;⁴²

Τίθεται όμως το κρίσιμο ερώτημα: εάν η μεσαιωνική εκκλησιαστική ζωγραφική στο Βυζάντιο και στις άλλες ορθόδοξες χώρες δεν καθιστά απτή την ουράνια πραγματικότητα και ούτε οφείλει να αφορά στην εγκόσμια, τι ακριβώς απεικονίζει και τι προθέσεις εκφραστικές έχει; Τι ακριβώς νόημα έχουν οι φιλοπρόοδες προσπάθειες και αναζητήσεις των καλλιτεχνών της παλαιολόγειας περιόδου;

Η άποψή μου είναι πως η καλλιτεχνική παραγωγή στο Βυζάντιο, και βεβαίως στα ύστερα χρόνια της υπάρξεώς του, αφορά πρωτίτως στον σημασιολογικό *υπομνηματισμό* και λιγότερο στην *αναπαραστατικότητα*, ακόμη και όταν αυτή αποβλέπει στην κοσμική θεματογραφία. Σπεύδω να εξηγήσω: εξετάζοντας και πάλι την παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου των Αθηνών (Τ. 169) (εικ. 263) παρατηρούμε ότι διατηρείται το τυπικό συνθετικό σχήμα. Αυτό, αλλά και τα επιμέρους στοιχεία της παραστάσεως δεν ανταποκρίνονται στην ιστορική και γεωγραφική πραγματικότητα. Το χρυσό βάθος αποκλείει εκ προοιμίου οποιαδήποτε αναφορά στο επίγειο περιβάλλον. Το σχήμα της συνθέσεως είναι αυθαίρετο, όπως και οι αναλογίες. Ο υπό τον σταυρό μικρός βράχος υποτίθεται πως είναι ο λόφος (Γολγοθάς), επί του οποίου έλαβε χώρα η σταύρωση του Ιησού. Το τείχος της Ιερουσαλήμ, το οποίο θα έπρεπε να φαίνεται στο βάθος, αποδίδεται ως επίπεδη οθόνη, όπισθεν του βράχου και του σταυρού. Ο Χριστός μοιάζει να στέκεται ανεπηρέαστος από το μαρτύριο. Τα τρία ιερά πρόσωπα συνιστούν αυτόνομες παρουσίες.

Είναι φανερό ότι η εν λόγω εικαστική κατασκευή δομείται από μια θρησκευτική *αφήγηση* με υπόσταση αυτοτελή, ανεξάρτητη αρκούντως από τον πραγματικό κόσμο, ένα *μύθο* (= διήγηση), τον οποίο χαρακτηρίζει το ανατιολόγητο φαινόμενων και γεγονότων, η αβαθής περί χώρου και ιστορίας αντί-

ληψη και τέλος η ασυνέχεια στην αισθητική όραση. Πρόκειται δηλαδή για ένα οπτικό σχήμα-τύπο, τη σύνταξη και άρθρωση του οποίου ορίζει κατ' ουσίαν ο ρητορικός λόγος και ο περιεχόμενος σε αυτόν συμβολισμός, όπως ήδη έχουν τεκμηριώσει ο H. Maguire και ο M. Grillo, ο καθένας στο δικό του πεδίο έρευνας⁴³. Όπως στο μεσαιωνικό και Ελισαβετιανό Θέατρο, έτσι και στη βυζαντινή ζωγραφική η αληθοφάνεια συνιστά κυρίως προϊόν του λόγου, της λεκτικής περιγραφής, και όχι της ασφάλτου μιμήσεως της μορφής των πραγμάτων. Κατά συνέπεια, τα επιτεύγματα της τέχνης της Κωνσταντινούπολεως στα όψιμα χρόνια του βίου της και η νέα όραση που αυτά προτείνουν θα πρέπει να κατανοηθούν και να αξιολογηθούν εντός του ιδεολογικού και κοσμοθεωρητικού αυτού πλαισίου, που ούτως ή άλλως αφορά στο σύνολο της Γηραιάς Ηπείρου, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 15ου αιώνα.

Εντέλει αυτό το οποίο ενδιαφέρει ιδίως τον όψιμο βυζαντινό καλλιτέχνη και το κοινό του δεν είναι, όπως είπα, η αποτύπωση στην ύλη της ουράνιας πραγματικότητας, πράγμα αδύνατον και θεολογικώς εσφαλμένο. Είναι, αντιθέτως, ο εικαστικός υπομνηματισμός της σημασίας των ιστορικών γεγονότων και των καταστάσεων εκείνων που αναφέρονται στη θεία Οικονομία και την εκκλησιαστική ζωή, έστω και εάν η αναφορά αυτή είναι οπτικώς και ιστορικώς αβαθής και ανατιολόγητη. Ο εν λόγω υπομνηματισμός πραγματώνεται δι' ενός συγκεκριμένου *συστήματος* αποδόσεως της φόρμας, με καταβολές αρχαίες, αλλά και ενός συστήματος οργάνωσης του εικονογραφικού διακόσμου, το οποίο λειτουργεί αυτοτελώς, καθώς αφορά στην εξιστόρηση και όχι στην εμβληματική σκοπιμότητα και το μνημειώδες της αρχιτεκτονικής φόρμας. Συχνότατα το σύστημα αποδόσεως της μορφής «εκτρέπεται» προς την κατεύθυνση του νατουραλισμού, της αντικειμενικής παρατηρήσεως και της βιωματικής προσλήψεως, προκειμένου το νόημα των ιερών γεγονότων να καταστεί σαφές και οικείο και η συναισθηματική εμπλοκή με τα ιερά πρόσωπα ισχυρή. Όμως η «εκτροπή» αυτή στο Βυζάντιο δεν αναίρει τη σταθερή αναφορά και εναρμόνιση του συστήματος με το μεσαιωνικό τρόπο κατανόησης του κόσμου, ο οποίος θεμελιώνεται όχι στην εμπειρία, αλλά σε μια συμβολική *κατασκευή* της συνειδήσεως. Αλλά αυτό δεν είναι παράδοξο. Διότι είναι γνωστό πως η ερμηνεία της πραγματικότητας και η εκδοχή του κόσμου την οποία προτιμούμε να αναπαριστούμε κάθε φορά εξαρτάται όχι από την παρατήρηση, αλλά από το πολιτισμικό υπόβαθρο και την αντιληπτική δομή σκέψεως των υποκειμένων μιας κοινωνίας. Συνεπώς, η μίμηση, ακόμη και η πλέον πειστική, του φυσικού κόσμου δεν ανταποκρίνεται τόσο σε μια αντικειμενική και απροκατάληπτη πρόσληψη των φυσικών δεδομένων, όσον σε μια προκαθορισμένη κοσμοθεωρητική σύμβαση⁴⁴.

¹ Πρβλ. Miljković-Pepok 1963, 309-14.

² Σχετικά με τον αφηγηματισμό και το συναίσθημα στο Βυζάντιο και τις συνέπειές του στην τέχνη βλ. Djurić 1976, 19. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31 (1977), 123-40. Ο ίδιος 1981, ιδίως 91-108. Kazhdan, Wharton-Epstein 1985, 298-348. Belting 1994, 261-96. M. C. Borboudakis, I. Nilsson, *Byzantine Narrative: the Form of Storytelling in Byzantium*, *A Companion to Byzantium*, 265-74. Maguire 1997, 147-94. Cutler 2004. L. James, *Things: Art and Experience in Byzantium*, στο C. Nesbitt, M. Jackson (eds.), *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies*, Newcastle and Durham 2011, 17-34.

³ Επισημαίνεται πως αυτό ισχύει και για τη Δυτικοευρωπαϊκή τέχνη της περιόδου. Ακόμη και η ζωγραφική της Αναγεννήσεως, ελάχιστα προσβλέπει προς την τέχνη της κλασικής Ελλάδος. Για το θέμα βλ. ενδεικτικώς τη θεμελιώδη εργασία του R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (New York 1969).

⁴ Για το Μηνολόγιο και τις μικρογραφίες του βλ. ενδεικτικώς Zakharova 2011.

⁵ Παράφραση αποστροφής λόγου του Άγγελου Τερζάκη σε κείμενο προγράμματος θεατρικής παραστάσεως στο Εθνικό Θέατρο του έτους 1946-1947 (= Α. Τερζάκης, *Πριν από την Αυδαία*, Αθήνα 1989, 37).

⁶ Για το θέμα βλ. J. D. Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine*

Wall-painting and Mosaics, London 1982. H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art. An Essay on the Method of the Painters of Holy Images*, Roma 1984.

⁷ Για το χώρο στη βυζαντινή τέχνη βλ. Demus 1946, 3-46 και σποράδην. T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, *CabArch* 14 (1964), 183-216. A. Stojaković, *Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture Serbe*, *Actes du XII^e CIÉB, Obriid 1961*, Beograd 1964, τόμ. III, *Art et Archeologie*, 353-61. Η ίδια, *La conception de l'espace defini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^eme siècle*, στο *L'art byzantin de XIII^eme siècle, Symposium de Sopocani 1965*,

- Belgrade 1967, 169-78. T. Velmans, A propos des architectures peintes dans les fresques byzantines, *CabArch* 23 (1974), 174-211. A. Moutsopoulos, *Η γεωμετρική αναπαράσταση του χώρου ως συμβολική μορφή. Η ζωγραφική απεικόνιση του χώρου και της αρχιτεκτονικής στο Βυζάντιο και την Ιταλία κατά το 13ο – 15ο αιώνα* (PhD), Athes 2004. E. Chatzityfonos, S. Ćurčić (eds.), *Η Αρχιτεκτονική ως εικόνα. Πρόσληψη και αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη βυζαντινή τέχνη*, (κατάλογος έκθεσης), Thessaloniki 2009. Οι ανωτέρω μελέτες κρίνονται ανεπαρκείς, λόγω της αποσπασματικής και συγκεχυμένης προσεγγίσεως του θέματος. Για το θέμα βλ. Vafeiadis 2009, 29-34. Ο ίδιος, 2010a, σποράδην. Ο ίδιος, 2010b, 57-66.
- ⁸ Για θέμα βλ. ενδεικτικώς Combrich 1989, 143-50. Belting 1994, 349-408. Grillo 1997, 113-47. S. Lewis, Narrative, *A Companion to Medieval Art*, 86-105.
- Για τη ζωγραφική της Σιέννας βλ. ενδεικτικώς B. Cole, *Sieneese Painting from Its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1980. E. Carli, *La pittura senese del Trecento*, Venice 1981. H. W. van Os, *Sieneese Altarpieces, 1215-1460, Form, Content, Function*, vols 2, Groningen 1990. D. Norman (ed.), *Siena, Florence and Padua: Art, society and Religion 1280-1400*, τόμ. 2, London and New Haven 1995. Ο ίδιος, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siene (1260-1555)*, Yale University Press 2003. Επίσης Belting 1994, 370-6, 404-10. Βλ. επίσης τα σχετικά κεφάλαια στο S. Weppelmann (ed.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, (κατάλογος εκθέσεως), Berlin 2006.
- ⁹ Για το ζωγράφο η βιβλιογραφία είναι ογκωδέστατη. Βλ. ενδεικτικώς J. H. Stubblebine (ed.), *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York 1969. C. Brandi, *Giotto*, Milan 1983. L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Turin 1985. A. Ladis, The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel, *The Art Bulletin* 68 (1989), 581-96. A. Derbes, M. Sandona (eds.), *The Cambridge Companion to Giotto*, Cambridge University Press, Cambridge 2004. L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, London 2008. A. Ladis, *Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Pennsylvania State UP, 2009. Βλ. επίσης Hills 1987, 41-74. Paoletti, Radke 1997, 82-92.
- ¹⁰ Το θέμα, από όσο γνωρίζω, δεν έχει μελετηθεί επαρκώς και συνολικώς.
- ¹¹ Για την προοπτική στη Δυτική ζωγραφική βλ. τις θεμελιώδεις μελέτες των M. Schild-Bunim (*Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940), R. Krautheimer (Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture", *JWarb* 5 (1942), 1-32) και E. Panofsky (*Perspective as Symbolic Form*, 1927 (= New York 1991). Βλ. επίσης S. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975. Ο ίδιος, *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca 1991. Βιβλιογραφία εκτενή στο R. Zorach's book review essay: Fat Minerva: Recent Books on Perspective and *Pespectiva*, *Medieval and renaissance, Exemplaria* 23.4 (2011), 415-25.
- ¹² *Χειρ Αγγέλου*, αριθ. 8 (M. Vasilaki).
- ¹³ Για τα αρχιτεκτονήματα στην πρώιμη ιταλική ζωγραφική βλ. ενδεικτικώς K. B. Crum, *Space and Convention in the Landscapes of Early Tuscan Painting, 1250-1350*, Ann Arbor 1984. F. B. Ratté, *Significant Structures: Architectural Imagery in Tuscan Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (Ph.D.), New York University Press 1995. Πρβλ. επίσης Grillo 1997.
- ¹⁴ Για το θέμα βλ. Vafeiadis 2010a, 44-8.
- ¹⁵ Για το θέμα η βιβλιογραφία είναι εκτενής και πολυεπίπεδη. Βλ. ενδεικτικώς Mango 2002, 117. Επίσης M. Hinterberger, Ch. Schadel (eds.), *Greeks, Latins, and Intellectual History 1204-1500*, Leuven, Paris, Walpole MA 2011.
- ¹⁶ Βλ. M. Plested, *Orthodox Readings of Aquinas*, Oxford 2012, όπου και βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Σ. Γ. Παπαδόπουλος, *Ελληνικά μεταφράσεις δογματικών έργων: φιδοδομισταί και αντιδομισταί εν Βυζαντίω. Συμβολή εις την ιστορίαν της βυζαντινής Θεολογίας*, Αθήναι 1967. G. Podskalsky, Die Rezeption der thomistischen Theologie bei Gennadios II. Scholarios (ca. 1403-1472), *Theologie und Philosophie* 49 (1974), 305-22. J. A. Demetracopoulos, Georgios Gennadios II – Scholarios' Florilegium Thomisticum. His Early Abridgement of Various Chapters and Quaestiones of Thomas Aquinas' Summae and His anti-Plethonism, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 69/1 (2002), 117-71. Ο ίδιος, Manuel Calecas' Translation of Boethius' "De Trinitate". Introduction, New critical Edition, *Index Latinograecitatis, Synthesis Philosophica* 39/1 (2005), 83-118.
- ¹⁷ Για το θέμα βλ. A. E. Laiou, A Byzantine Prince Latinized: Theodore Palaeologus, Marquis of Montferrat, *Byzantium* 38 (1968), 386-410. A. Kiesewetter, Markgraf Theodoros Palaiologos von Montferrat (1303-1338), seine Enseignements und Byzanz, *Medioevo Greco* 3 (2003), 121-80.
- ¹⁸ D. Blume, *Wand Malerei als Ordenspropaganda: Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983. C. L. Striker, Y. Doğan Kuban (eds.), *Kalenderbane in Istanbul: The Buildings, Their History, Architecture and Decoration: final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderbane Camii, 1966-1978*, Mainz am Mein 1997, 128-42. A. Derbes, A. Neff, Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere, *Byzantium. Faith and Power*, 449-61. Βλ. επίσης, στο ίδιο, αριθ. 274 (A. Neff).
- ¹⁹ PG 155, 112-113.
- ²⁰ Μανουήλ Παλαιολόγου, *ἄριστος εἰκῶν ἐν ὑφαντῷ παραπετάσματι ῥήγικῷ*, PG 156, 577-80. G. Peers, Manuel II Paleologos' Ekphrasis on a Tapestry in the Louvre, Word over Image, *RĒB* 61 (2003), 201-14. *Εἰκῶν καὶ Λόγος* 2006, 96-100, με βιβλιογραφικό παράρτημα στις σσ. 181-6.
- ²¹ Για το κρητικό μνημείο βλ. S. Papadakis-Oekland, Δυτικότητες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης, *Ενφρόσυνον*, 491-516. Για τον κώδικα 135 βλ. Etzeoglou 2005, 189-90. Ιδίως Linardou 2011.
- ²² Βλ. R. Nelson, A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The *Last Judgment* at S. Lorenzo, *The Art Bulletin* 67 (1985), 548-66. Πρβλ. επίσης Derbes 1996.
- ²³ Για το θέμα Πρβλ. C. Jolivet-Levy, La peinture a Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident, *Orient et Occident*, 21-40. Οφείλω δε να σημειώσω ότι η τέχνη της Ανατολής, δηλαδή η Οθωμανική και η πέραν του Ευφράτη δεν επηρεάζει την εξέλιξη της ύστερης ζωγραφικής του Βυζαντίου, παρά την ισχυρή τώρα παρουσία των Οθωμανών και του πολιτισμού τους στην ευρύτερη περιοχή. Για την οθωμανική ζωγραφική βλ. ενδεικτικώς G. Renda, *Histoire de la peinture Turque*, Genève 1980. S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı (eds.), *Ottoman Painting*, Ankara 2010, όπου και βιβλιογραφία. Για την ινδική ζωγραφική βλ. ενδεικτικώς M. Seth, *Indian Painting, The Great Mural Tradition*, New York 2006, όπου και βιβλιογραφία.
- ²⁴ Mouriki 1991, 226-231.
- ²⁵ Για τον Paolo Veneziano βλ. M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Pennsylvania State

- University Press and London 1970. R. Goffen, Paolo Veneziano e Andrea Dandolo: una nuova lettura della pala feriale, στο H. R. Hahnloser, R. Polacco, *La Pala d' Oro*, Venezia 1994, 173-94. F. Flores d'Arcais, Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico, στο F. Flores d'Arcais, G. Gentili (eds.), *Il Trecento Adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (κατάλογος έκθεσης), Milan and Rimini 2002, 18-31. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milan 2003, ιδίως 170-1 (Pala Feriale). A. Munk, The Art of Relic Cults in Trecento Venice: *Corpi sancti* as a Pictorial Motif and Artistic Motivation, *Rad. Inst. Povij. Umjet.* 30 (2006), 81-92 (Pala feriale, 87-88, εικ. 7). V. Pace, Il ruolo di Visanzio nella Venezia del XIV secolo. Nota introduttiva a uno studio sui mosaici del Battistero Marciano, *Ateneo Veneto* 12.1 (2013), 243-51.
- ²⁶ Για το τοπίο στη ζωγραφική της Δυτικής Ευρώπης η βιβλιογραφία είναι ογκώδης. Βλ. ενδεικτικώς G. Chambon, *Le paysage urbain dans la peinture au moyen-âge et à la Renaissance: L'émergence d'un esthetique fractale*, Bordeaux 1995. M. Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Για τον Lorenzetti και τις τοιχογραφίες του Palazzo Pubblico βλ. G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, τόμ. 2, Princeton 1958. U. Feldges-Henning, The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation, *JWarb* 35 (1972), 145-62. G. Frugoni, *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, Florence 1988. R. Starn, *Ambrogio Lorenzetti. The Palazzo Pubblico, Siena*, New York 1994. Paoletti, Radke 1997, 101-5. J. Polzner, Ambrogio Lorenzetti's "War and Peace" Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the "Good Government" Allegory, *Artibus et Historiae* 23 (2002), 63-105. F. Ratté, *Picturing the City in Medieval Italian Painting*, London 2006. R. Prazniak, Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250-1350, *Journal of World History* 21 (2010), 177-217. K. Thein, Image, Memory and Judgement on Ambrogio Lorenzetti's Good Government Frescoes and His Allegory of Redemption, στο Y. Plumley, G. di Bacco, S. Jossa (eds.), *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, Exeter University Press, Exeter 2011, 190-216.
- ²⁷ Για την τοιχογραφία της Βλαχέρνας βλ. Acheimastou-Potamianou 2009, 105-22. Fundić 2013a, 67-72, 171-3. Για τη μικρογραφία βλ. ενδεικτικώς *Byzantium, Faith and Power*, αριθ. 77 (A. Weyl Carr), όπου και βιβλιογραφία. Spatharakis 1976, 45-8. Ch. Havise, *The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferstichkabinett 78.A.9* (PhD), Pennsylvania State University 1978. Η ίδια, The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78.A.9), *Jahrbuch der Berliner Museen* 26 (1984), 79-142.
- ²⁸ Για το θέμα βλ. W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954. Combrich 1960, κυρίως Chapter "From Light into Paint", 29-54. Ο ίδιος, Light, Form and Texture in XVth Century Painting, *Journal of the Royal Society of Arts* (αριθ. 5099), 112 (1964), 826-49 (= Ο ίδιος, *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, 3-35). T. Da Costa Kaufmann, The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection, *JWarb* 38 (1975), 258-87. Hills 1987. E. H. Combrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995. H. Böhme, Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation, στο M. Schwarz (ed.), *Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium*, Braunschweig 1997, 111-37. Gage 1999, όπου πλήρης βιβλιογραφία. A. Valberg, *Light, Vision, Color*, Chichester 2005. A. Liljefors, Ljus och färger seendets rum, in K. Fridell Anter (ed.), *Forskare och praktiker om färg Ljus Rum*, Stockholm 2006, 229-50.
- ²⁹ Για τον Masaccio βλ. U. Schlegel, Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella, *ArtB*, XLV (1963), P. Volponi, L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milan 1968. E. Hertlein, *Masaccios Trinität: Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz*, Florence 1979. L. Berti, W. Jacobsen, Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in Brancaccikapelle, *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1986), 73-92. U. Baldini, O. Casazza, *The Brancacci Chapel*, New York 1990. P. Ioannides, *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue*, London 1993. D. Cole Ahl (ed.), *The Cambridge Companion to Masaccio*, Cambridge 2002. E. W. Rowlands, Masaccio, Saint Andrew and the Pisa Altarpiece, *Getty Museum Studies on Art*, Los Angeles 2003. Πρβλ. και Hills 1987, 129-45, όπου αναλύεται η περί φωτός αντίληψη του καλλιτέχνη.
- Για τον Piero della Francesca βλ. E. Battisti, *Piero della Francesca*, τόμ. 2, London 1992(2). M. Aronberg, *Lavin, Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven and London 1981. C. Bertelli, *Piero della Francesca: La forza divina della pittura*, Milan 1991. L. Bellosi (ed.), *Una scuola per Piero: Luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca* (κατάλογος έκθεσης), Venice 1992. R. W. Lichtbown, *Piero della Francesca*, New York 1992. J. V. Field, *Piero della Francesca: A Mathematician's Art*, New Haven and London 2005.
- ³⁰ Για τα μεσαιωνικά σκηνικά βλ. ενδεικτικώς E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford 1903. A. H. Nelson, *The Medieval English Stage*, Chicago University Press, Chicago 1974. S. Crabtree, P. Beudert, *Scenic Art for the Theatre: History, Tools, and Techniques*, Boston 1998. M. Twycross, The Theatricality of Medieval English Plays, στο R. Beadle, A. J. Fletcher (eds.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, 26-74. P. Butterworth, *Staging Conventions in Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Για τη Φλαμανδική ζωγραφική βλ. U. M. Brinkmann, *Dutch and Flemish Art at the Utah Museum of Fine Arts*, Salt Lake City 1993. Βλ. επίσης L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Yale University Press, New Haven 1998. H. Nieuwdorp (ed.), *Antwerpse Retabels 15de - 16de eeuw*, Antwerpen 2000. M. W. Ainsworth, International Alterations of Early Netherlandish Paintings, *Metropolitan Museum Journal* 40 (2005), 51-65; B. Riddebos, H. Th. Van Veen, A. van Buren, *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- Για την τέχνη του Σεζάν βλ. R. Fry, *Cézanne: A Study of his Development*, New York 1966. R. Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago and London 1984. M. Shapiro, *Paul Cézanne*, New York 1988. M. Hoog, *Cézanne: Father of Twentieth Century Art*, New York 1994. S. Platzman, *Imagine the Artist: Cézanne and the Rhetoric of the Self-Portraits* (Ph.D.), New York University Press 1998. A. Ione, An Inquiry into Paul Cézanne, The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness, *Journal of Consciousness Studies* 7. 8-9 (2000), 57-74. H. Tanaka, Cézanne and Japonisme, *Artibus et Historiae* 22.44 (2001), 201-20. R. Burleigh, *Paul Cézanne: A*

- Painter's Journey*, New York 2006.
- ³¹ Για τη γλυπτική της περιόδου βλ. ενδεικτικώς M. Büchsel, Gothic Sculpture from 1150-1250, *A Companion to Medieval Art*, 403-20. C. T. Little (ed.), *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London 2006, όπου και βιβλιογραφία. Για τον Αδάμ του Cluny βλ. A. Erlande-Brandenburg, L'Adam du Musée de Cluny, *Revue du Louvre* 25 (1975), 81-90. Ο ίδιος, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au Musée de Cluny*, Paris 1982.
- Για τη γλυπτική στον καθεδρικό του Naumburg βλ. J. Elaine Jung, *The West Choir Screen of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space* (PhD), Columbia University Press, Columbia 2002. H. Krohm, H. Kunde (eds.), *Der Naumburger Meister: Bildbauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, τόμ. 2, Petersberg 2011. J. Elaine Jung, *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Για τον N. Pisano βλ. M-L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano, arcitetto scultore: Dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa*, Pisa 1987. A. Fiderer Moskowit, *Nicola and Giovanni Pisano: The Pulpits: Pious Devotion – Pious Diversion*, London 2005. M. Seidel, *Father and Son, Nicola and Giovanni Pisano*, München 2012, όπου και βιβλιογραφία.
- ³² Για το θέμα βλ. Kazhdan, Maguire 1991, 5, εικ. 4. Κυρίως N. Chatzidakī, *Βυζαντινή τέχνη στην Εδδαδα, Ψηφιδωτά και τοιχογραφίες, Όσιος Λουκάς*, Athens 2003, 84-90, εικ. 91-98. Για τις τοιχογραφίες της κρύπτης βλ. C. L. Connor, *Art and Miracle in Medieval Byzantium, The Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes*, Princeton N.J. 1991.
- ³³ Για τον κώδικα βλ. ανωτέρω Μέρος II, Κεφ. Β', 242, υποσημ. 105.
- ³⁴ Kazhdan, Maguire 1991, 4-9, ιδίως 7.
- ³⁵ Για το θέμα βλ. S. P. Lampros, *Λεύκωμα βυζαντινών αυτοκρατόρων*, Athens 1930. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936. Ο ίδιος 1968, 191-3. T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, *Art et société à Byzance sous les Paléologues, Actes du Colloque organisé par l'association internationale des études byzantines à Venise en Septembre 1968*, Venice 1971, 91-148. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976. C. Head, Imperial Byzantine Portraits: A Verbal and Graphic Gallery, New York 1982. S. Radojčić, *Portreti Srpskib Vladara u Srednjem veku*, Beograd 1996. E. Rie, *Hagiographical Portraits in the Eleventh to Twelfth Century Byzantine Churches of Greece: Their Role and Function in the Iconographical Program* (PhD), Athens 2010. E. Negrău, The Ruler's Portrait in Byzantine Art. A Few Observations Regarding Its Function, *European Journal of Science and Theology* 7.2 (2011), 63-75.
- ³⁶ Πρβλ. Belting 1994, 351. Maguire 1997, 195.
- ³⁷ Για το θέμα βλ. H. Maguire, Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art, *DOP* 28 (1974), 111-140. Ο ίδιος 1981. L. Brubaker, Perception and Conception: Art Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium, *Word and Image* 5 (1989), 19-32. E. Mitsi, P. A. Agapitos, Εικόν και Λόγος: η περιγραφή έργων τέχνης στη βυζαντινή γραμματεία, *Χρονικά Αισθητικής* 29-30 (1990/91), 109-126. E. James, R. Webb, To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium, *The Art History* 14 (1991), 1-17. R. S. Nelson, To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium, *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, 143-68. Βλ. Επίσης το εισαγωγικό δοκίμιο των E. Makris και P. Agapitos στο *Εικόν και Λόγος* 2006, 13-38.
- ³⁸ Πρβλ. C. Mango, Icons, στο Mango 2002, 151-2. Maguire 1997, 47, 99.
- ³⁹ Για το θέμα βλ. C. Barber, From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm, *The Art Bulletin* 75.1 (1993), 7-16.
- ⁴⁰ Για τον Συμεών και τη σημασία του έργου του βλ. G. Podskalsky, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821), Die Orthodoxie im Spannungsfeld der nachreformatorischen Konfessionen des Westens, München 1988 (= στα ελληνικά, Athens 2005), ιδίως, 170.
- ⁴¹ Συμεών Θεσσαλονίκης, *Κατά αιρέσεων*, 23. *Ὅτι δει ἀποστορεῖν εὐδαβῶς τὰ θεία καὶ εὐσεβῶς καὶ κατὰ τὴν δεδομένην συνήθειαν*, PG 155, στ. 112a-113d. Επίσης Mango 1972, 253-4.
- ⁴² Ο ανωτέρω προβληματισμός θίγει ζητήματα που δεν έχουν βρει οριστική ερμηνεία, παρά την πλούσια βιβλιογραφία. Για μια ενδεικτική εισαγωγή στο θέμα θα πρότεινα τις κάτωθι μελέτες: A. Grabar, *L' iconoclasm byzantin (Dossier archéologique)*, 1957. A. Bryer, J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham 1977. Belting 1981. O. Overby (ed.), *Art and Religion: Faith, Form, and Reform* (1984 *Daine Lectures in Religion*), Columbia 1986. G. Dagron, Holy Images and Likeness, *DOP* 45 (1991), 23-33. C. Barber, From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm, *The Art Bulletin* 75.1 (1993), 7-16. M. F. Auzépy, *L' hagiographie et l' iconoclasm byzantin*, Birmingham 1999. A. Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago, London 2000, 63-146. P. Karlin-Hayter, Iconoclasm, στο Mango 2002, 153-62. Emmons D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London 1989, ιδίως τα κεφ. 9, 14, 15. Kazhdan, Maguire 1991, ιδίως 7-18. Belting 1994, 1-14, 78-101, 144-63, ιδίως 155. H. I. Kessler, G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bolonia 1998. H. Belting, Το προσώπειο του Χριστού. Διαμάχες για το πρόσωπο του Χριστού, *Ψηφίδες*, 3-26.
- ⁴³ Maguire 1981. Grillo 1997. Πρβλ. R. S. Nelson, Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature, *Art History* 30.4 (2007), 489-502, ιδίως 491-6.
- ⁴⁴ Για μια γενική θεώρηση του θέματος βλ. M. Podro, *The Manifold in Perception*, Oxford 1972. R. Arnheim, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley 1974. R. Gregory, *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, London 1977(3). M. Hagen (ed.), *The Perception of Pictures*, New York 1980. E. H. Combrich, *The Image and the Eye*, Oxford 1982. M. Baxandall, *Patterns of Intention*, London and New Haven 1985. M. Haven, *Varieties of Realism. Geometries of Representational Art*, Cambridge 1986. D. D. Hoffman, *Visual Intelligence: How We Create What We See*, New York 1998. S. Zeki, *Inner Visions: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford 1999. E. H. Combrich, M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin 1999. V. S. Ramachandrag, W. Hirstein, The Science of Art, A Neurological Theory of Aesthetic Experience, *Journal of Consciousness Studies* 6.6-7 (1999), 15-51. D. G. Denery, *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2005. A. Santella, *The Art of Seeing: Visual Perception in Design and Evaluation of Mon-Photorealistic Rendering*, New Brunswick and New Jersey 2005. Πληρέστερη βιβλιογραφία στο R. Zorach's book review essay: Fat Minerva: Recent Books on Perspective and Perspectiva, Medieval and Renaissance, *Exemplaria* 23.4 (2011), 415-25.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

I. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι φωτογραφίες ψηφιδωτών της Ιταλίας και Σικελίας προέρχονται από το αρχείο των E. Krén and D. Marx (*Web Gallery of Art by E. Krén and D. Marx*). Οι φωτογραφίες, οι οποίες αφορούν σε δημοσιευμένα τοιχογραφημένα μνημεία της Σερβίας, ανάγουν την προέλευση στο αρχείο των σερβικών μνημείων Blago (*Blago: Archives*). Οι φωτογραφίες των μνημείων της Αχρίδας και της ΠΓΔΜ προέρχονται από το αρχείο του Γεωργίου Φουστέρη, όπως και αυτές των τοιχογραφημένων μνημείων του Αγίου Όρους και της Ελλάδος καθώς και της Κύπρου. Ειδικότερα, οι φωτογραφίες τοιχογραφιών από το ναό στο Βαχκονο έλκουν την αρχή στο βιβλίο της E. Bakalova (1977). Αυτές δε του ναού της Bojana, στο βιβλίο *The Bojana Church* (2011). Οι φωτογραφίες των ψηφιδωτών του ναού των Αγίων Αποστόλων έχουν ληφθεί από το βιβλίο *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης* (2012). Οι φωτογραφίες τοιχογραφιών από τους ναούς του Μιστρά, αλλά και του καθολικού της μονής Παντοκράτορος καθώς και της μονής Markon, συνιστούν ευγενή παραχώρηση του αείμνηστου Τ. Παπαμαστοράκη (†2010). Οι δύο φωτογραφίες τοιχογραφιών της μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου προέρχονται από το βιβλίο του Α. Ορλάνδου (1970). Οι φωτογραφίες τοιχογραφιών από τους ναούς της Κατορίας έχουν ληφθεί από το βιβλίο των Σ. Πελεκανίδη και Μ. Χατζηδάκη (1992). Στο προσωπικό μου αρχείο ανήκουν φωτογραφίες ψηφιδωτών της Κωνσταντινουπόλεως, όπως της Δεήσεως της Αγ. Σοφίας και των ολόσωμων ψηφιδωτών μορφών του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας. Οι υπόλοιπες φωτογραφίες προέρχονται από το βιβλίο των C. Mango και A. Ertuğ (2000). Οι φωτογραφίες των τοιχογραφιών του ναού της Ολυμπιώτισσας και εν γένει οι φωτογραφίες τοιχογραφιών εκ των ιερών μονών της Υπαπαντής και του Μεγάλου Μετεώρου προέρχονται επίσης από το προσωπικό μου αρχείο, με άδεια του πανοσιολογιωτάτου ηγουμένου του Μεγάλου Μετεώρου κ. Νήφωνος.

II. ΕΙΚΟΝΕΣ

Η πλειονότητα των φωτογραφιών, οι οποίες αφορούν σε εικόνες ανάγουν την προέλευση στον κατάλογο του ακαδημαϊκού Π. Βοκοτόπουλου (1995). Ειδικότερα, ορισμένες από τις εικόνες της Ιταλίας προέρχονται από το βιβλίο των D. Bomford et al. (1989), ενώ άλλες από τον κατάλογο *Μήτηρ Θεού* (2000). Η φωτογραφία με την ένθρονη Παναγία του Masaccio έχει ληφθεί από το βιβλίο του P. Hills (1987). Οι φωτογραφίες εικόνων της μονής Σινά έχουν ληφθεί από τη μελέτη του Γ. Σωτηρίου (1956-58) και από το σχετικό με τη μονή βιβλίο (1990). Από το αρχείο του Γεωργίου Φουστέρη προέρχονται οι εικόνες της Αχρίδας, της Κωνσταντινουπόλεως και των Μετεώρων. Οι φωτογραφίες εικόνων (και τοιχογραφιών), οι οποίες ανήκουν στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, προέρχονται από τον κατάλογο *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (2004) και από τον κατάλογο της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1998). Οι σχετικές με τις εικόνες της Βέροιας φωτογραφίες έχουν ληφθεί από το βιβλίο του Θ. Παπαζώτου (1995). Από το αρχείο του κ. Ι. Τσουρή, τον οποίο ευχαριστώ, προέρχεται η εικόνα της Αποκαθλώσεως της μονής Προδρόμου Σερρών. Οι φωτογραφίες εικόνων της μονής Παντοκράτορος ανάγουν την προέλευση στο αρχείο του Τ. Παπαμαστοράκη, ενώ αυτές της μονής Βατοπεδίου προέρχονται από το βιβλίο των Ε. Τσιγαρίδα και Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα (2006). Οι φωτογραφίες εικόνων της μονής Χιλανδαρίου έχουν ληφθεί από το βιβλίο του S. Petković (1997). Στο προσωπικό μου αρχείο ανήκει η φωτογραφία της εικόνας της Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους με τη Σταύρωση του Χριστού. Οι φωτογραφίες των εικόνων του τέμπλου της μονής Markon προέρχονται από το βιβλίο του P. Miljković-Perek (2001). Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Ρόδου έχει ληφθεί από τον κατάλογο *Μήτηρ Θεού* (2000). Η ει-

κόνα της Ανασπηλώσεως των Εικόνων του Βρετανικού Μουσείου και αυτή του Ιωάννη Προδρόμου του Αγέλου προέρχονται από το βιβλίο *Χείρ Αγγέλου* (2010). Η εικόνα της μονής Καψά έχει ληφθεί από τον κατάλογο *Εικόνες της Κρητικής τέχνης* (1993).

III. ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι φωτογραφίες μικρογραφιών πηγάζουν από το βιβλίο του Γ. Γαλάβαρη (1995). Ειδικότερα οι μικρογραφίες χειρογράφων του Βατικανού προέρχονται από τον κατάλογο *Byzantium, Faith and Power* (2006). Οι φωτογραφίες των μικρογραφιών των χειρογράφων του Καντακουζηνού έλκουν την αρχή στο δίτομο βιβλίο για τη Μονή Βατοπεδίου (1996). Όσες φωτογραφίες αφορούν σε χειρόγραφα της μονής Ιβήρων έχουν ληφθεί από το βιβλίο του Γ. Γαλάβαρη (2000). Η φωτογραφία από τον κώδικα της Melisende της Ιερουσαλήμ ανήκει στο ψηφιακό αρχείο της Βρετανικής Βιβλιοθήκης.

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ. Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗ

Ο Κωνσταντίνος Βαφειάδης είναι Ιστορικός της Βυζαντινής τέχνης, απόφοιτος τριών Πανεπιστημίων, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών των Αθηνών, του τμήματος Θεολογίας του Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης και του τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Ιστορίας της τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Οι μεταπτυχιακές του σπουδές αφορούν κυρίως στη Βυζαντινή Αρχαιολογία, αντικείμενο για το οποίο εκπόνησε διδακτορική διατριβή (2004) και για το οποίο ασκεί μεταδιδακτορική έρευνα (PostDoc) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Ο Κ. Βαφειάδης έχει διδάξει Ιστορία της Τέχνης (ως Λέκτορας, Π/Δ 407) στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και στο τμήμα Γραφικών και Καλλιτεχνικών Σπουδών του ΤΕΙ Αθηνών (2006-2009), καθώς και Βυζαντινή Αρχαιολογία στο τμήμα Φιλολογίας του Παν/μίου Αχαΐας και στο τμήμα Διαχείρισης Εκκλησιαστικών Κειμηλίων της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας της Θεσσαλονίκης και των Αθηνών.

Η επιστημονική του δραστηριότητα περιλαμβάνει συμμετοχές σε ερευνητικά προγράμματα, ανασκαφές και συνέδρια, καθώς επίσης συγγραφή αυτοτελών μελετών, δημοσιεύσεις σε επιστημονικά περιοδικά, αλλά και επιφυλλίδες στον ημερήσιο τύπο. Συμμετέχει επίσης ενεργά στα καλλιτεχνικά δρώμενα της χώρας με διαλέξεις, εκθέσεις, εικονογραφήσεις δημοσίων κτηρίων και ιερών ναών, με εικαστικές παρεμβάσεις (Murals) αλλά και με δοκίμια που αφορούν κυρίως στην τέχνη και τις σύγχρονες εφαρμογές της.

